3 1761 07455953 5

Die Hamlet-Tragödie Shakespeares.

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

YLO

Die

Hamlet-Tragödie

Shakespeares

von

Richard Loening,
ord. Professor der Rechte zu Jena.

Report me and my cause aright
To the unsatisfied.
Hamlet V, 2.

4/8/06
80098

Stuttgart 1893.
Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung
Nachfolger.

Alle Rechte vorbehalten.

PR
2782
H3L6

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Vorwort.

Das Buch, welches ich hiermit dem gebildeten Publikum vorlege, scheint in mehrfacher Hinsicht einer besonderen Rechtfertigung zu bedürfen: bezüglich seines Gegenstands, seines Umfangs, seines Verfassers. Ueber Shakespeares Hamlet ist schon so viel geschrieben worden, es ist eine ganze Litteratur darüber entstanden, in welcher die Namen unserer ersten Dichter, Aesthetiker, Litteratur- und Sprachforscher vertreten sind, daß ein neues Werk über diese Tragödie, und gar ein so umfangreiches, dessen Verfasser nicht einmal Fachmann, sondern ein Jurist, ein „Dilettant" ist, manchen recht überflüssig erscheinen dürfte. Zudem ist man durch die neueren Erscheinungen der Hamlet-Litteratur so sehr daran gewöhnt worden, diese Tragödie als einen Tummelplatz für abstruse Spekulationen, gezwungene Künsteleien und allerlei unpoetische, zum Teil recht abgeschmackte Einfälle behandelt zu sehen, daß ein Buch, wie das vorliegende, von vornherein einem gewissen Mißtrauen des Publikums kaum entgehen kann. Was über die Shakespearesche Tragödie Vernünftiges zu sagen ist, scheint längst gesagt zu sein, und wenn hier nun ein „Dilettant" dieselbe zum Gegenstand so weitläufiger Erörterungen macht, so scheint der Inhalt entweder nicht neu oder nicht vernünftig sein zu können.

Solche mißtrauischen Bedenken können durch ein Vorwort freilich nicht behoben werden. Die Versicherung des Verfassers, daß er *wirklich* neue Resultate vorzulegen, daß er endlich die *wahre* Beschaffenheit des Hamlet-Charakters, den *wahren* Sinn der Hamlet-Tragödie aufgedeckt habe, wird ihm nicht viel helfen; denn eine solche Versicherung findet sich fast in allen neueren Hamlet-Schriften, und das Publikum ist schon zu oft enttäuscht worden. Seine Existenzberechtigung kann das Buch vielmehr nur durch seinen *Inhalt* erweisen und diesem Inhalt muß es der Verfasser auch überlassen, bezüglich der andern oben angedeuteten Punkte die Rechtfertigung zu erbringen. Doch mögen zur Erläuterung des Standpunkts, den er bei seiner Arbeit eingenommen, folgende Bemerkungen hier Platz finden.

Soviel auch schon über Hamlet geschrieben worden, so ist doch bis heute über den Inhalt wie über die künstlerische Idee des Stücks volle Klarheit nicht erreicht worden. Keine einzige der vielen Erklärungen hat

sich allgemeine Anerkennung zu verschaffen gewußt, keine einzige läßt sich mit dem Werke des Dichters in völligen Einklang bringen. Noch immer stehen wir, wie zu Goethes Zeiten, einem „Rätsel" gegenüber, „das als ein düsteres Problem auf der Seele lastet". Dieses Problem zur Lösung zu bringen erscheint als ein unabweisliches, nicht nur litterarhistorisches, sondern ästhetisches Bedürfnis, das sich um so dringender geltend macht, als die Hamlet-Tragödie selbst in unverwelklicher Jugendfrische fortwährend ihre großartige Anziehungskraft auf die Gemüter ausübt. Wir spüren darin das Wehen eines hohen künstlerischen Genius, der uns ergreift und erschüttert; da wir uns aber über den geistigen Gehalt keine klare Rechenschaft zu geben vermögen, so fühlen wir dabei doch ein Unbehagen, es fehlt uns die volle ästhetische Befriedigung. Wie sehr hier das Bedürfnis nach Aufklärung empfunden wird, dafür legen die zahlreichen Arbeiten, die gerade die neueste Zeit über Hamlet zu Tage gefördert hat, ein deutliches Zeugnis ab.

Der Empfindung dieses Bedürfnisses und dem Streben nach Befriedigung desselben verdankt auch vorliegendes Buch seine Entstehung.

Der Verfasser ist dabei von der innigen Ueberzeugung ausgegangen, daß es sich um eines der erhabensten, großartigsten Kunstwerke aller Zeiten handele, dessen Grundlagen, um mit Schlegel zu reden, in bis dahin unerforschte Tiefen hinabgebaut sind. Sollte hier Klarheit gewonnen werden, so konnte es nicht darauf ankommen, eigene, möglichst geistreiche Ideen über die Dichtung zum besten zu geben, sondern lediglich darauf, den Gedanken des Dichters auf die Spur zu kommen, diese richtig zu erkennen und sie ohne weitere Zuthaten in ihrer reinen Gestalt zur Darstellung zu bringen. Dies aber schien mir nur möglich auf Grund einer völlig vorurteilslosen Hingabe an die Dichtung, auf Grund eines sorgfältigen, gründlichen, alle Einzelheiten berücksichtigenden, alle Hilfsmittel heranziehenden, ernstkritischen *Studiums*. Das Problem durfte nicht als ein *schöngeistiges*, es mußte als ein *wissenschaftliches*, *nach streng wissenschaftlicher Methode* behandelt werden. Gerade in der unmethodischen, unwissenschaftlichen Art so vieler Hamlet-Schriften ist die Hauptursache der bisherigen Mißerfolge zu erblicken.

Ich bin mir bewußt, mit allem Ernste eine solche Methode der Untersuchung angestrebt zu haben, und so glaube ich, den Vorwurf des Dilettantismus am ehesten von dem Buche ablehnen zu dürfen, obgleich sein Verfasser nicht ein Fachmann, sondern ein Jurist ist. Daß ich es nicht mit einem juristischen, sondern mit einem — abgesehen von einigen rechtshistorischen Fragen — außerhalb meiner Fachwissenschaft liegenden, litterarisch-ästhetischen Problem zu thun hatte, darüber bin ich mir stets völlig klar gewesen. Wohl aber glaube ich, daß mir die auf meinem Fachgebiete erworbene methodische Schulung auch hier manche gute Dienste geleistet hat. Die wissenschaftliche Methode beruht überall auf den gleichen Grundsätzen, nur die Anwendungsgebiete sind verschieden.

In Befolgung dieser Methode mußte vor allem durchweg auf den englischen Grundtext der Tragödie zurückgegangen werden; viele Mißverständnisse der bisherigen deutschen Kritik beruhen darauf, daß man sich lediglich an die Schlegelsche Uebersetzung gehalten hatte. Ich bin weit entfernt, die großen Verdienste dieser Uebersetzung zu verkennen; vor allen übrigen hat sie den Vorzug, daß sie von wahrhaft poetischem Geist getragen ist und der Tragödie auch in deutscher Sprache die einheitliche künstlerische Form, den Charakter eines wirklichen Kunstwerks gewahrt hat. Ebensowenig kann aber verkannt werden, und die folgende Darstellung wird es bestätigen, daß Schlegel an recht vielen Stellen das Original falsch verstanden, daß er, teils veranlaßt durch die Schwierigkeit der Wiedergabe, teils aber auch beeinflußt durch seine eigene Hamlet-Auffassung, wichtige charakteristische Züge verwischt oder fremde Züge hineingetragen hat. Jedenfalls kann an keiner Stelle die Kontrolle des Originals entbehrt werden. Eine eingehende Revision der Schlegelschen Uebersetzung, die jedenfalls viel eingreifender zu Werk gehen müßte, als es Elze im 6. Bande der von der deutschen Shakespeare-Gesellschaft veranstalteten Ausgabe gethan hat, wäre dringend zu wünschen.

Bei dem englischen Texte selbst mußten die verschiedenen Rezensionen ins Auge gefaßt, insbesondere die Abweichungen der ersten Quarto-Ausgabe von 1603 gegenüber der zweiten von 1604, sowie der ersten Folio-Ausgabe von 1623 berücksichtigt werden. Das bekanntlich bestrittene Verhältnis der ersten Quarto zur zweiten konnte hier nicht näher untersucht werden; doch will ich bemerken, daß ich mich durchaus der jetzt wohl meist vertretenen Ansicht angeschlossen habe, wonach wir im Text der ersten Quarto, trotz aller lediglich der Ausgabe zur Last fallenden Verunstaltungen, eine vom Dichter selbst herrührende ältere Bearbeitung des Stücks, in der zweiten Quarto dagegen eine spätere Umarbeitung vor uns haben. Ausschlaggebend hierfür scheinen mir die vielen sachlichen Verschiedenheiten zwischen beiden Ausgaben, insbesondere der Umstand, daß die erste Quarto in einigen wesentlichen Punkten noch Anlehnungen an die Hamlet-Sage aufzuweisen hat, die in der zweiten Quarto weggefallen sind.

Im folgenden sind die deutschen Hamlet-Stellen nach der Schlegelschen Uebersetzung angeführt, soweit der Sinn des Originals nicht Aenderungen nötig machte, die jedesmal näher angegeben und begründet sind. Der englische Text ist nach der Ausgabe von Delius angeführt[1]); wo es auf den Wortlaut der ersten und zweiten Quarto oder der Folio ankam, ist die neue synoptische Ausgabe von Vietor benutzt worden[2]).

Das beste Hilfsmittel zur Erkenntnis der in einem Dichtwerk

---

[1]) Shaksperes Werke, herausgegeben und erklärt von N. Delius; 3. Aufl. I, II, Elberfeld 1872. Hamlet befindet sich im 2. Bd. S. 355 ff.

[2]) Shakespeare Reprints. II. Hamlet, Parallel texts of the first and second Quartos and the first Folio, ed. by W. Vietor, Marburg 1891.

niedergelegten Gedanken sowie des hierfür häufig wichtigen Sprachgebrauchs bilden stets die sonstigen Werke des Dichters selbst. Von diesem Hilfsmittel ist hier in umfassender Weise Gebrauch gemacht worden, indem sowohl die sämtlichen anderen Dramen als auch die lyrischen Gedichte Shakespeares zum Vergleich herangezogen wurden. Für manche Stellen und Fragen unserer Tragödie haben sich hieraus überraschende Aufschlüsse und tiefe Einblicke in den Gedankenkreis des Dichters ergeben. Die Dramen sind nach der Schlegel-Tieckschen Uebersetzung angeführt, und zwar nach der revidierten Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft [3]), soweit deren Text sich wirklich als ein verbesserter darstellt, was durchaus nicht überall der Fall ist. Auch hier aber mußte häufig genug, um den wahren oder tieferen Gedanken des Dichters, einen Vergleich oder eine besondere Beziehung kenntlich zu machen, auf den englischen Text zurückgegangen werden; dieser ist dann, wie auch der der lyrischen Gedichte, gleichfalls nach der Deliusschen Ausgabe (s. Anm. 1) angeführt.

Als weiteres Hilfsmittel kam die Quelle in Betracht, aus welcher der Dichter, sei es unmittelbar oder mittelbar, den Stoff zu seiner Tragödie geschöpft hat: die Hamlet-Sage. Diese ist erzählt in der Historia Danica des alten dänischen Chronisten Saxo Grammaticus (gest. um 1208 [4]) und hiernach in verbreiternder und teilweise modernisierender Behandlung von dem französischen Novellisten Belleforest im 5. Bande seiner Histoires Tragiques (ersch. 1564). Aus den in der folgenden Darstellung angegebenen Gründen halte ich es für wahrscheinlich, daß der Dichter beide Erzählungen gekannt und benutzt hat, wogegen die unter dem Titel „The Hystorie of Hamblet" erschienene englische Uebersetzung der letzteren erst nach der Tragödie entstanden zu sein scheint. Bei Benutzung der Sage kam es nun aber nicht sowohl darauf an, die Sagenerzählung, wie bisher meist geschehen, als ein Ganzes der Tragödie gegenüberzustellen, als vielmehr darauf, im einzelnen zu untersuchen, wie weit ihr der Dichter gefolgt, in welchen Punkten und Richtungen er dagegen von ihr abgewichen ist. Gerade eine genauere Verfolgung der Abweichungen hat an mehreren Stellen zu höchst interessanten Ergebnissen und zu einer helleren Beleuchtung der Intentionen unseres Dichters geführt. Die vorgenannten Erzählungen der Hamlet-Sage sind im folgenden benutzt und angeführt nach dem Abdruck in den von R. Gericke bearbeiteten und von M. Moltke

[3]) Shakespeares dramatische Werke nach der Uebersetzung von A. W. Schlegel und L. Tieck, sorgfältig revidiert und teilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen und Noten versehen, unter Redaktion von H. Ulrici, hrsgg. durch die Deutsche Sh.-Gesellschaft; 12 Bde. Berlin 1876—77. — Ich bemerke hier zugleich, daß das im Namen derselben Gesellschaft herausgegebene Jahrbuch der deutschen Sh.-Gesellschaft, 27 Jahrgänge, Berlin, dann Weimar 1865—92, im Folgenden kurz als „Sh.-Jahrb." bezeichnet wird.

[4]) Das Todesjahr des Chronisten ist nicht genau bekannt; danach ist die Angabe unten S. 83 zu berichtigen.

herausgegebenen „Hamlet-Quellen" (s. das im Anhang beigefügte Litteraturverzeichnis unter Belleforest).

Ein ferneres Erfordernis der hier befolgten Methode bestand darin, daß keine Behauptung aufgestellt wurde ohne genügende Gründe und Beweise. Die Vorführung des gesamten Beweismaterials sollte den Leser in die Lage setzen, die vorgetragenen Ansichten jeweils selbst zu prüfen und sich selbst von ihrer Richtigkeit zu überzeugen. So vielen herrschenden Vorurteilen und überkommenen Lieblingsmeinungen gegenüber die Ueberzeugung des Lesers zu gewinnen, darauf war vornehmlich mein Ziel gerichtet. Zu diesem Zweck konnte auch eine Auseinandersetzung mit abweichenden Meinungen, eine kritische Prüfung und eventuell Widerlegung derselben nicht vermieden werden. Da nun in der bisherigen Litteratur nicht nur der Sinn der Tragödie im ganzen, sondern auch unendlich viele Einzelheiten: Charaktere, Handlungen, Motive, Aeußerungen, mißverstanden und teilweise bis zur Unkenntlichkeit entstellt waren, da andererseits ein Verständnis des Ganzen ohne Verständnis alles Einzelnen nicht zu gewinnen ist, so mußte vielfach auf die kleinsten, scheinbar unbedeutendsten Details eingegangen und der darüber gehäufte Schutt entfernt werden, um die wahren Gedanken des Dichters ans Tageslicht zu bringen. Hierdurch hauptsächlich ist der größere Umfang des Buches verursacht worden. Doch ergab sich hieraus auch der Vorteil, daß der ganze große Ideenreichtum, der in der Tragödie verborgen ist, zur Entfaltung gebracht werden konnte.

Andererseits aber galt es, auch zu den bisherigen Anschauungen über Inhalt und Bedeutung des Stücks im ganzen, sowie über Charakter und Verhalten des Helden kritische Stellung zu nehmen und durch den Nachweis ihrer Unhaltbarkeit der eigenen Untersuchung den Boden zu ebnen, wie deren Resultate zu festigen. Dieser Prüfung ist der erste Teil unserer Darstellung: die deutsche Hamlet-Kritik, gewidmet. Ich habe mich dabei im wesentlichen auf eine Besprechung der deutschen litterarischen Erscheinungen beschränkt, bei diesen aber möglichste Vollständigkeit angestrebt. Die ausländische Litteratur dagegen ist, von einigen Ausnahmen abgesehen, beiseite gelassen worden, einesteils um den Umfang des Buches nicht allzusehr auszudehnen, anderenteils weil ich mich überzeugte, daß die ausländischen Hamlet-Auffassungen inhaltlich alle auch in der deutschen Litteratur ihre Vertretung gefunden haben, ja zum großen Teil durch diese erst angeregt worden sind. Indes ist die englisch-amerikanische Hamlet-Litteratur, die besonders in der Text-Kritik und -Interpretation viel Verdienstliches geleistet hat, nicht ganz übergangen, sondern nach den in dem vortrefflichen Sammelwerk von H. H. Furneß (A New Variorum Edition of Shakespeare, Vol. III, IV: Hamlet) gegebenen Auszügen mit herangezogen worden.

Die Geschichte der deutschen Hamlet-Kritik hat noch das besondere, kulturhistorisch interessante Ergebnis geliefert, zu zeigen, wie seit über

hundert Jahren jede Zeit in Hamlet nur ihr eigenes Spiegelbild erblickt hat, so daß sich diese Geschichte in der That wie eine Geschichte der neueren deutschen Geistesbewegungen im kleinen darstellt. Eben darin ist es aber auch begründet, daß das Werk des englischen Dichters des sechzehnten Jahrhunderts ein richtiges Verständnis bei uns bis dahin nicht hatte finden können.

Soviel über die Methode der Untersuchung und Darstellung. Freilich kann die Methode allein nicht genügen, um zur Erkenntnis eines so erhabenen künstlerischen Genius, wie Shakespeare, zu gelangen, der gleichsam die ganze Welt in sich aufgenommen und aus sich heraus von neuem erschaffen hat. Dazu ist weiter erforderlich: Fähigkeit zu künstlerischem Nachempfinden und nicht zum wenigsten Welt- und Menschenkenntnis. Auch an diesen Eigenschaften hat es nur zu vielen der bisherigen Hamlet-Kritiker gefehlt, deren Aesthetik häufig genug auf ein dürres Moralisieren hinauslief, die die Welt und den Menschen nur nach doktrinären Theorieen, von ihrer Studier- oder Schulstube aus kennen gelernt hatten und die nun glaubten, daß auch der Dichter nach solcher Weise gedichtet habe. Als glänzender Stern leuchtet hier Goethe heraus, der einzige, der sich kraft seiner eigenen Künstlernatur dem Genius des englischen Dichters anzunähern wußte; auf seinen Schultern ruht, wie ich dankbar bekenne, auch dieses Buch, wennschon es in seinen Resultaten von ihm abweichen mußte.

Diese Resultate müssen nun der Prüfung anderer überlassen werden. Ich selbst sehe eine Garantie ihrer Richtigkeit darin, daß hiernach alle Teile der Tragödie, ohne einen unerklärbaren Rest zurückzulassen, in voller ungezwungener Harmonie untereinander stehen, daß ein großer planvoller Zusammenhang durch das Ganze hindurch geht und daß sich Hamlet hiernach wirklich als das tragische Meisterwerk darstellt, welches man bisher nur hinter ihm vermutet oder auch in Zweifel gezogen hatte. Der Held selbst freilich wird nach der hier vertretenen Auffassung von der ihm bisher meist überschwänglich gespendeten Sympathie und Verherrlichung manches einbüßen; er erscheint hier in keiner Weise mehr als eine Idealfigur, sondern lediglich als ein Mensch, ein Mensch mit großen menschlichen Vorzügen, aber auch mit ebensolchen Schwächen, als ein Mensch, wie er eben allein der Held einer Shakespeareschen Tragödie sein kann. Was aber hiernach Hamlet als einzelne Person verliert, das gewinnt die Tragödie als Ganzes, das gewinnt der Dichter. Und dies ist doch wohl die Hauptsache!

Der Bühnendarstellung ist fortlaufend eingehende Berücksichtigung zu teil geworden. Um das Buch zu wissenschaftlichen Zwecken leicht benutzbar zu machen, ist im Anhang ein Litteratur- und ein Stellenverzeichnis beigefügt, wegen deren Einrichtung ich auf die denselben vorangestellten Bemerkungen verweise.

Jena, am 27. Oktober 1892.

K. Loening.

Inhaltsverzeichnis.

Erster Teil.

Die deutsche Hamlet-Kritik.

Seite

Erstes Kapitel. Die erste Aufnahme und Auffassung Hamlets in Deutschland . 3

Zweites Kapitel. Goethes Hamlet-Auffassung 17

Drittes Kapitel. Die Nachfolger Goethes: Hamlet ein Gedankentrauerspiel, — Hamlet der Held der Reflexion 23

Viertes Kapitel. Hamlet als Pessimist 51

Fünftes Kapitel. Neue Bahnen: Annahme ethischer Konflikte 68

Sechstes Kapitel. Rechtliche, sittliche, religiöse Bedeutung der Rache und ihre Auffassung bei Shakespeare 81

Siebentes Kapitel. Annahme von Situationskonflikten 107

Achtes Kapitel. Einzelstehende Auffassungen 124

Neuntes Kapitel. Hamlet ein ungelöstes Rätsel; Anfechtungen seines Kunstwerts. — Sursum Corda! 132

Zweiter Teil.

Inhalt und Bedeutung der Hamlet-Tragödie.

Zehntes Kapitel. Naturell und Charakter Hamlets 145

1. Das melancholische Temperament Hamlets 146

2. Das cholerische Element in Hamlet 194

3. Hamlets Gesinnung und moralischer Charakter 205

Elftes Kapitel. Die Erscheinung des Geistes und Hamlets Aufgabe 212

Zwölftes Kapitel. Hamlets Verhalten gegenüber seiner Aufgabe 224

Dreizehntes Kapitel. Hamlet und Ophelia 251

1. Charakter und Liebe Ophelias 251

2. Der Abbruch des Verhältnisses 267

Seite

Vierzehntes Kapitel. Die übrigen Personen des Stücks 284
1. Der König 284
2. Die Königin 293
3. Polonius 298
4. Laertes 320
5. Rosenkranz und Güldenstern 323
6. Osrick 331
7. Horatio 333
8. Fortinbras 336
Fünfzehntes Kapitel. Die dramatische Handlung 340
1. Die Einleitung 340
2. Die steigende Handlung 349
3. Der Wendepunkt 361
4. Die fallende Handlung 368
5. Die Katastrophe 374
Sechzehntes Kapitel. Plan, Idee und tragischer Charakter des Stücks . . . 382

Anhang.

I. Litteratur-Verzeichnis 401
II. Stellen-Verzeichnis 409

Verbesserungen und Zusätze 417

Erster Teil.

Die deutsche Hamlet-Kritik.

Erstes Kapitel.

Die erste Aufnahme und Auffassung Hamlets in Deutschland.

Der 20. September 1776 wird in der Geschichte des deutschen Theaters und der deutschen Litteratur für alle Zeiten denkwürdig bleiben. An diesem Tage wurde auf der Schaubühne zu Hamburg unter der Leitung Friedrich Ludwig Schröders und nach dessen Bearbeitung zum ersten Male ein Drama Shakespeares zur Aufführung gebracht: Hamlet, Prinz von Dänemark. Der Eindruck, den diese Hamburger Hamlet-Aufführung auf das deutsche Publikum hervorbrachte, war ein so gewaltiger, der Erfolg ein so durchschlagender, daß von da ab der Sieg des britischen Dichtergenius über Unwahrheit und Unnatur im poetischen Geschmacke der Deutschen als entschieden gelten konnte.

Wenige Jahre zuvor war Lessing in seinem 17. Litteraturbriefe (1759) und dann ausführlicher in der Hamburgischen Dramaturgie (1767—68) als der erste Prophet des in Deutschland so gut wie unbekannten Meisters der dramatischen Poesie aufgetreten und hatte die Gemüter seiner Landsleute auf die Wahrheit und Großartigkeit der Dichtwerke desselben vorzubereiten und dafür empfänglich zu machen gesucht. Durch die 1762—66 erschienene Wielandsche Uebersetzung von 22 Shakespeareschen Stücken war, trotz ihrer vielfachen Mängel, für weitere Kreise zuerst die Möglichkeit eröffnet, sich selbst von der Vortrefflichkeit der gepriesenen Werke zu überzeugen und die jugendlichen Stürmer und Dränger, vorab die Genies, welche sich um den jungen Goethe in Straßburg und Frankfurt vereinigten, hatten nicht gezögert, sich mit Begeisterung in das neue Evangelium zu vertiefen und es zum Vorbild für das eigene dichterische Schaffen zu nehmen[1]).

Allein all dies war doch nur Vorspiel gewesen. Die Wirkungen er-

---

[1]) Vgl. hierüber jetzt auch C. B. Wagener, Shakespeares Einfluß auf Goethe in Leben und Dichtung, Inaug.-Dissert., Halle 1890, sowie L. Jacobowski, Klinger und Shakespeare, ein Beitrag zur Shakespearomanie der Sturm- und Drangperiode, Dresden und Leipzig 1891.

streckten sich nur auf die Kreise einiger Auserwählter, und vor allem: es fehlte noch die dramatische Verkörperung, die leibhaftige Vorführung auf der Bühne, ohne welche Dichtwerke, die so ganz auf die Bühne berechnet sind wie die Dramen Shakespeares, zu einer vollen und allgemeinen Wirksamkeit nicht gelangen können. Nur von der Bühne herab konnte die Muse Shakespeares das ästhetische Empfinden der Nation beeinflussen und sich zu eigen machen; nur von der Bühne herab konnte sie volkstümlich bei uns werden. Und nur durch den Eindruck der Bühnenaufführung konnten auch jene Aengstlichen und Zweifelnden eines Besseren belehrt werden, welche von einer näheren Bekanntschaft mit Shakespeare für die Deutschen nur Unheil und Verwirrung erwarteten und deshalb schon seine Uebersetzung mit mißtrauischen Blicken angesehen hatten. Gerade diese Wirkung ins Große angebahnt zu haben, ist das Verdienst Schröders, und eben die von ihm veranstaltete Hamburger Hamlet-Aufführung vom 20. September 1776 bezeichnet die erste Etappe auf dem Eroberungszuge Shakespeares durch Deutschland.

Allerdings war diese Hamlet-Aufführung nicht die erste in Deutschland überhaupt gewesen. Bereits seit 1773 war Hamlet in Wien und andren österreichischen Städten nach der auf der Wielandschen Uebersetzung beruhenden Bearbeitung des Wiener Theaterdichters Heufeld mehrfach gespielt worden[2]; allein diese Vorstellungen hatten auf das dortige, noch wenig gebildete Publikum nur geringen Eindruck gemacht und im übrigen Deutschland wußte man kaum davon. Da wollte es der Zufall, daß Schröder auf einer Reise im Juli 1776 in Prag einer solchen Hamlet-Aufführung beiwohnte. Alsbald empfand er, wie er selbst berichtet[3], „die mächtige Wirkung, welche das Stück unter andren Umständen machen müßte", und sofort stand der Entschluß in ihm fest, dasselbe auf der eigenen Bühne zur Darstellung zu bringen. Nach Hause zurückgekehrt, machte er sich ungesäumt an die Bearbeitung, wobei er diejenige Heufelds zu Grunde legte, und in wenigen Wochen war alles soweit gefördert, daß der „geharnischte Geist" Shakespeares über die Bretter hinweggehen konnte.

Nach allen gleichzeitigen Berichten war der Erfolg der ersten Hamburger

---

[2]) Unberücksichtigt bleiben hier die Aufführungen der älteren deutschen Hamlet-Bearbeitung aus dem 17. Jahrhundert: „Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark." Diese stimmt zwar im Gange der Handlung wie in manchen Einzelheiten mit der Shakespeareschen Tragödie überein, hat aber im übrigen von Shakespeareschem Geiste nichts aufzuweisen. Zu der Zeit, von der wir sprechen, war sie so gut wie vergessen, bis sie durch Reichard 1779, bezw. 1781 wieder ans Tageslicht gezogen wurde; auf die Einführung und Einbürgerung des Shakespeareschen Hamlet in Deutschland hat sie keinen Einfluß geübt. Ueber diesen „ersten deutschen Hamlet" vgl. jetzt besonders W. Creizenach, Die Schauspiele der englischen Komödianten (Kürschners deutsche Nationallitteratur, historisch-kritische Ausgabe, 23. Bd., Berlin und Stuttgart o. J.) S. 125—186, woselbst auch der Text dieser „Tragoedia" abgedruckt ist; ferner B. Litzmann, Hamlet in Hamburg 1625, in der Deutschen Rundschau 18. Jahrg. 1892 S. 427 ff.

[3]) In der Vorrede zum 3. Band des „Hamburgischen Theaters", Hamburg 1778.

Aufführungen ein beispielloser. Gebildete wie Ungebildete waren ergriffen, hingerissen; begeisterter Jubel lohnte den Schauspielern, vor allen Brockmann, dem Darsteller der Hauptrolle, der damit seinen Ruhm als Schauspieler begründete, daneben Schröder selbst, der in tief erschütternder Weise den Geist spielte. Ueber die drei ersten, rasch auf einander folgenden Vorstellungen gibt uns der Brief eines Hamburgers nähere Nachricht, den ich seines interessanten Inhalts wegen im Wortlaut hier mitteilen will [4]):

„So ein vielköpfigtes, vielzüngigtes Ding auch die Versammlung in einem Schauspielhause ist, so sehr verschieden auch die einzelnen Urtheile über Spiel und Stück sonst zu seyn pflegen; so war doch bey der dreymal hinter einander erfolgten Vorstellung des Hamlets in Hamburg das jedesmalige sehr zahlreiche Publikum im Schauspielhause so aufmerksam, so hingerissen, daß es schien, als wenn es nur eine Person wäre, nur ein paar Augen und ein paar Hände zugegen wären, so allgemein war die Stille, das Erstarren, Staunen, Weinen und Beyfallklatschen. Hierüber, mein Freund, werden Sie sich nicht so sehr wundern, da Sie eben zu der Zeit hier waren, als Goez von Berlichingen gespielt wurde, und einigen Vorstellungen desselben beywohnten. Damals sahen Sie auch das Schauspielhaus ganz angefüllt, sahen, wie überhaupt die Stille und Aufmerksamkeit herrschten; hörten aber auch hinterher die schiefen Urtheile über das Stück und die Schauspieler. Der Tadel und das Mißfallen nahmen so sehr zu, daß, da es zum letzten Male gespielt wurde, wenige Zuschauer sich einfanden. Sie werden vielleicht glauben, beym Hamlet habe die Neugierde einen Geist auf dem Theater zu sehen, nicht wenig Menschen herbeygezogen. Aber wenn dies Anfangs auch gewesen wäre, so muß ich Ihnen doch zur Ehre des Hamburgischen Publikums sagen, daß die Urtheile hinterher, die doch so oft vom Eigensinn, von der Begierde zu widersprechen, von erborgter und erzwungener Schöngeisterei geleitet werden, und die ich, wie Sie wissen, immer, und beym Hamlet vorzüglich, begierig war aufzufangen, diesmal von Leuten allerley Standes und Würden nur allgemeines Lob enthielten. Ein Jeder betheuerte, den abermaligen Vorstellungen des Hamlets von neuem beyzuwohnen. Wen aber auch der gewaltige Geist Shakespeare's nicht erschüttert, nicht fortreißt, er, der das kalte Phlegma zu Thränen und zum Lachen bewegen kann, der muß eine leblose Materie seyn, vorausgesetzt, daß die Schauspieler ihrem Dichter so vortrefflich folgen, wie hier auf der Bühne geschah. Herr Brockmann machte den Hamlet, und daß er ihn sehr gut spielen würde, hat jeder diesem vortrefflichen Schauspieler zugetraut; aber er hat sich in dieser Rolle selbst übertroffen. Bey der ersten Vorstellung war sein Spiel nicht so meisterhaft, und es schien, als wenn er furcht-

[4]) „Schreiben an einen Freund in H*** über die Vorstellung des Hamlets in Hamburg", in den Hbamurgischen Adreß-Comtoir-Nachrichten v. 30. Sept. 1776 Nr. 77.

sam wäre. Er, der zum erstenmal in Garricks Meisterrolle vor einem Publikum auftrat, worunter so viele diese Rolle von Garrick selbst gesehen hatten, fürchtete sich vielleicht vor der Parallele, die diese ziehen würden. Die Furcht war wohl nicht ganz ungegründet; denn wie viele vermögen eine solche Parallele richtig zu ziehen? Ueberdem mußte er glauben, die Engländer lieben ihren Garrick und die Deutschen, die das Einheimische ohnedem gern verachten, werden es dann um so mehr thun, weil sie die Reise nach London gethan haben. Daher kam es wohl, daß er den wahnwitzigen und den nicht wahnwitzigen Hamlet nicht genug in Sprache und Aktion unterschied; der doch um desto mehr abstechend gespielt werden muß, weil Hamlet sich toll stellt. Herr Brockmann hat diesen Fehler in den folgenden Vorstellungen ganz verbessert, und alle, die Garrick spielen gesehen, haben auch ihm das verdiente Lob beygelegt. Gewiß ist, daß unser Brockmann in seinem Fache der erste Schauspieler Deutschlands ist, und wär' er auf der englischen Bühne, bey der Nation, die so willig und reichlich Künste und Talente belohnt und ehrt; er würde gewiß von ihr als würdiger Nachfolger Garricks angenommen werden. Mamsell Ackermann machte die Ophelia, und, wie Sie, ohne daß ich's Ihnen sage, überzeugt sind, vortrefflich. Die so schöne, als schwer zu spielende Scene, wo Ophelia wahnsinnig erscheint, hat sie außerordentlich meisterhaft gespielt. Beschreiben läßt sich ihr Spiel in dieser Scene nicht, nur sehen und empfinden. Noch blutet mir mein Herz über das arme, zerrüttete Mädgen! Sie hätten sehen sollen, wie alle um mich herum aus stieren Augen weinten! Dies ist die einzige Scene im Hamlet, wo der große Shakespeare den Zuschauern erlaubt, mit einigen Thränen ihren ängstlich erwartenden Herzen Luft zu machen. Ich versichere Sie, mein Freund, die Ackermannin hat diese Scene so wahr gespielt, daß ich erschrack, wie ich sie sah. Herr Schröder machte den Geist; seine Figur kam ihm sehr zu Hülfe, und daß er ihn meisterhaft gesprochen hat, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Herr Reineke hat den König ebenfalls meisterhaft vorgestellt, nur hat dieser Schauspieler ein zu ehrliches und gutes Gesicht für seine Rolle. Mad. Reineke hat die Königin auch sehr gut gemacht; nur eine einzige Stelle scheint sie falsch verstanden zu haben. In der Scene, wo Hamlet mit seiner Mutter allein spricht und der Geist erscheint, erschrickt sie, daß ihr Sohn mit der Luft rede, und betheuert, sie sähe nichts, sagt aber gleich darauf: und doch seh ich alles; diese letzten Worte sprach Mad. Reineke mit einer Heftigkeit und weggewandtem Gesicht aus, als wenn sie sagen wollte, sie sähe den Geist. Schade um den einzigen Fleck in dem übrigen reinen Gewande. Herr Lambrecht spielte den Horazio und Herr Klos den Polonius ebenfalls recht gut. Die hiesige Theaterdirektion hatte nichts gespart, was zu Dekorationen, Costüme und Kleidungen gehört. Vielleicht künftig ein Mehreres über das Stück."

Weitere zahlreiche Wiederholungen folgten, ohne daß die Teilnahme des Publikums ermattete. „Welcher Triumph für den guten Geschmack," heißt es in einem späteren Bericht, „für den Schauspieler, der seinem Publikum Hamlets Schönheiten so anschauend, so fühlbar machte, daß man ihn [bis Anfang 1778] dreißig Mal bei vollem Hause sah und bewunderte [5])." Und auch außerhalb des Theaters war das öffentliche Interesse ganz dem melancholischen Dänenprinzen und seinem Repräsentanten zugewandt. „Hamlet und Brockmann," sagt der zeitgenössische Biograph Schröders [6]), „waren in Hamburg an der Tagesordnung des Gesprächs und des Gesangs, beschäftigten die zeichnenden Künste und standen in getriebenen Bildwerken, in Kupferstichen und Münzen vor den Schauläden. Das führte endlich auch den würdigen Reimarus trotz wiederholter Gegenvorstellungen seines Kutschers, der dem befremdlichen Befehl allen Glauben versagte, ins Schauspiel, das er vielleicht nicht besucht hatte, seit er England verlassen. ‚Das ist recht gut,' sagte er zu seinen Begleitern, ‚das darf Euch gefallen. Aber was sprecht Ihr immer allein von Brockmann? Auf den Geist (Schröder) seht, den Geist bewundert! Der kann mehr als die andren zusammen!'"

Die Begeisterung Hamburgs teilte sich bald ganz Deutschland mit, als Hamlet in der Schröderschen Bearbeitung nun von hier aus seinen Gang über die deutschen Bühnen nahm. Zunächst sah ihn Berlin, wo Brockmann im folgenden Jahre gastierte und in den drei Wochen vom 17. Dezember 1777 bis 8. Januar 1778 den Hamlet nicht weniger als zwölfmal mit unerhörtem Erfolge spielte. Das Gastspiel wurde als ein Ereignis, als „ein merkwürdiger Zeitpunkt bei der hiesigen deutschen Schaubühne" angesehen. „Der größte Teil des Hofes machte das Schauspiel durch seine Gegenwart feierlich. [Der König selbst, Friedrich II., hielt sich indes auch hiervon fern.] Ein großer Teil der Zuschauer mußte täglich schon nachmittags um 4 Uhr zurückgehen, weil sie keinen Platz finden konnten; so drängten sich Hohe und Niedere zum Schauplatze." „Das Schauspielhaus hallte bei der letzten Vorstellung von unzähligen Bravos wieder, und hier widerfuhr Herrn Brockmann eine Ehre, von der Berlin sonst nie etwas wußte: er wurde nach gefallenem Vorhange herausgerufen, bejauchzt und beklatscht." In einem Briefe an Zimmermann vom 29. Januar 1778 schilderte Moses Mendelssohn die allgemeine Entzückung der „sonst so frostigen" Berliner über diese Hamlet-Vorstellungen und fügte hinzu: „auch mich riß er völlig hin" [7]). Nach Brockmanns Weggang schrieb man: „Brockmann ist fort, aber sein Bild schwebt

[5]) Litteratur- und Theaterzeitung, Berlin 1778 S. 6.

[6]) F. L. W. Meyer, Friedr. Ludw. Schröder, Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers, Hamburg 1819, I, 291. Ueber die ersten Hamburger Hamlet-Aufführungen vgl. auch Merschberger, Die Anfänge Shakespeares auf der Hamburger Bühne, im Sh.-Jahrb. XXV, 205 ff.

[7]) Sh.-Jahrb. XXV, 119 f. Ein anderer Berliner Berichterstatter sagt: „Noch nie hab' ich mit so vielem Gefühl den Schauplatz verlassen: wie stolz war ich als Deutscher, wie hingerissen als Mensch" (Sh.-Jahrb. XII, 201).

noch immer vor unsren Augen. Noch ist der Eindruck von seinem Hamlet tief in unsrer Seele. Wie ein elektrischer Schlag seine Wirkungen noch lange in unsren Gebeinen zurückläßt, so fühlen wir noch immer Hamlet, obgleich Brockmann fort ist." Und die empfangenen Eindrücke suchte man auch hier durch Bildwerke und öffentliche Besprechungen festzuhalten. Der berühmte Chodowiecki verewigte das epochemachende Ereignis in zwölf Kupfern, welche verschiedene Scenen der Hamlet-Darstellung wiedergaben; der Prägekünstler Abramson verfertigte eine silberne Denkmünze auf Brockmann-Hamlet, „was bisher noch nie in Deutschland für einen Schauspieler geschehen war", und viele Damen von Stande kauften dieselbe fünfmal, um damit im Whistspiel zu markieren. Der Dramaturg Joh. Fr. Schink veröffentlichte eine besondere Schrift: „Ueber Brockmanns Hamlet" [8]).

Nach diesem durchschlagenden Erfolg in Berlin bemächtigten sich in rascher Folge fast alle Schauspieltruppen Deutschlands des Stücks. Ueberall mit Spannung erwartet, mit Begeisterung aufgenommen, gelangte Hamlet zu einer beispiellosen Popularität und gewann der Shakespeareschen Muse Herz und Sinn des deutschen Publikums. Ganz Deutschland schien in jener Zeit wie von einer Hamlet-Schwärmerei befallen und der Wirksamkeit des Theaters für die Bildung der Nation schien sich ein ganz neuer Horizont zu eröffnen [9]).

---

[8]) Ueber die ersten Berliner Hamlet-Aufführungen vgl. Litteratur- und Theaterzeitung 1778 S. 5 ff., 53 ff., sowie das Feuilleton der National-Zeitung v. 16. Dezember 1877. Die Schrift Schinks über Brockmann gehört heute zu den größten Seltenheiten; selbst auf der königl. Bibliothek zu Berlin ist sie nicht vorhanden.

[9]) Im Folgenden stelle ich einige Nachrichten über die Aufführung und Aufnahme Hamlets auf andren deutschen Bühnen zusammen. Ueber die erste Aufführung in Gotha am 30. Januar 1778 wird berichtet: „Als Hamlet erschien, herrschte die tiefste, feierlichste Stille, und die stille Schwermut, die über dem Schauspieler verbreitet lag, schien über die ganze Versammlung einen allgemeinen Schauer auszugießen." (Litteratur- und Theaterzeitung 1778 S. 135). — Nach der zweiten Aufführung in Dresden erhielt der Darsteller des Hamlet, Reinecke, von unbekannter Hand eine goldene Medaille von 20 Dukaten, um dieselbe bei künftigen Aufführungen statt der unechten umzuhängen (das. S. 250). Bei der Wiederholung im Dezember 1778 war der Zulauf so groß, „daß man für ein Parterrebillet fünf Thaler (!) geboten hat" (Sh.-Jahrb. XII, 196). — Aus Leipzig wird 1778 geschrieben: „Ich weiß, wie freudig das Publikum einst in Bewegung geriet, als man ihm zur Vorstellung des Hamlet Hoffnung machte." In der Vorstellung vom 10. Oktober 1779 war „das Haus zum Erdrücken voll" (das. XII, 196). — In Osnabrück erhielt Wäser „von dem Adel für die Rolle des Hamlet ein Geschenk von 50 Louisdor; in Hamlet wurde das erste Mal doppelte Entree bezahlt und das Schauspielhaus war so voll Fremden, daß niemand aus der Stadt hinein kommen konnte" (das. S. 202). — Als in Lübeck 1778 die Beschaffenheit des Theaters die Aufführung des Hamlet unmöglich machte, veranstalteten einige Freunde eine Kollekte zur Erweiterung des Hauses. — In Ansbach fand sich März 1779 „eine Dame von Adel durch das herrliche Spiel des Herrn v. Crenzin als Hamlet so bewogen, daß sie eine Einsammlung für ihn unternahm; das gesammelte Geld schickte sie ihm unbekannterweise zu mit der Ueberschrift: Wurm-Saamen für Hamlet" (das. S. 203; in der ersten Schröderschen Bearbeitung war das Wort „wormwood", welches Hamlet bei der Aufführung des Schauspiels dazwischen wirft, irrig mit „Wurmsamen" wiedergegeben). — In Stuttgart und München spielte Schikaneder 1778

„Nie," sagt Joh. Friedr. Schink in seinen Dramaturgischen Fragmenten I, 153 ff., „ist wohl irgend ein englisches Trauerspiel mit dem allgemeinen Beifall in Teutschland aufgenommen, nie irgend eines mit einem solchen Heißhunger von Zuschauer und Schauspieler verschlungen worden, als dieser Hamlet. Wo ist eine Truppe Schauspieler in Teutschland, die den Hamlet nicht aufgeführt hat? Wo ist irgend ein Winkel von nur einigem Betracht im heiligen römischen Reich, in dessen Mauern oder Hütten Hamlet nicht wäre zur Schau gestellt worden? Guter Vater Shakespeare, in was für verschiedenen Gestalten — schimmernden und zerlumpten Ansehens! — hat dein Hamlet über teutschen Grund und Boden gehen müssen! Königsstädte und Marktflecken, prächtige Säle und hölzerne Buden hallten von seinem Namen wieder und Männer und Knaben, Virtuosen und A B C-Schützen, erste Helden und Briefhausträger tummelten sich auf ihm herum und stolzierten der Unsterblichkeit entgegen. — In der That ist es eine der außerordentlichsten Erscheinungen am teutschen Theaterhimmel, daß dieser Hamlet, selbst äußerst mißverstanden, vertölpelt, verzerrt und karrikiert, allenthalben gefiel, allenthalben außerordentlichen Eindruck machte und für die Schauspieler das sicherste Patent zur Ewigkeit wurde.

---

den Hamlet und gefiel darin so sehr, daß er hier wie dort hervorgerufen und gezwungen wurde, den letzten Auftritt zu wiederholen, wozu der Referent bemerkt: „Komisch genug wäre es doch, wenn das Repetiren der Scenen im Schauspiel so Mode würde, wie das Wiederholen der Gesänge in der Operette." (Litt.- u. Theaterzeitg. 1779 S. 75.) — In Gotha und Bremen trat bereits damals, wie dann wieder in unsrer Zeit, eine Dame, die schöne Mad. Abt, mit großem Beifall als Hamlet auf (Sh.-Jahrb. XII, 203). Die größten Triumphe von allen damaligen Hamletdarstellern feierte aber F. L. Schröder selbst, der nach dem Weggange Brockmanns nach Wien, Oktober 1778, die Rolle übernahm und in mancher Beziehung richtiger und noch eindringender zur Geltung brachte als jener. Hierüber wird aus Hamburg berichtet: „Hätten Sie doch den Jubel des gestrigen Abends mit mir getheilt und sich zugleich die volle Ueberzeugung geholt, daß Schröder einer der größten theatralischen Virtuosen unseres Vaterlandes ist! Gestern war er Hamlet!!! Allgemeiner Beifall lohnte ihn dafür. Bei dem bloßen Händeklatschen hatte es nicht Bewenden. Eine Stimme aus dem Parterre rief: Schröder solle künftigsmal wieder spielen, alsdann wolle man seine Nachfolger — er hat nämlich die Idee, den Hamlet von all den Schauspielern seines Theaters spielen zu lassen, die selbigen nur mit irgend einiger Konvenienz aufführen können — gern sehen. Schröder mußte dies feierlich versprechen." Denselben enthusiastischen Beifall fand Schröder, als er den Hamlet vom 1.—6. Januar 1779 sechsmal hinter einander in Berlin spielte, ebenso später 1780 in Wien und an verschiedenen andren Orten, wo er gastierte. Ueber Schröders Hamlet vgl. Meyer, Schröder I, 307 ff., 314, 346, Litt.- u. Theaterzeitg. 1778 S. 753, 1779 S. 34 ff., Merschberger im Sh.-Jahrb. XXV, 217 ff., 265 ff. — Als in Hamburg am 28. Oktober 1782 Hamlet nach fast zweijähriger Pause wieder aufgenommen wurde, zeigte „der Zufluß der Zuschauer, davon wirklich ein großer Teil wieder weggehen mußte, daß über dies Stück noch immer der schützende Genius der Bühne walte." — Ein lebendiges Bild von der Bewegung, welche Hamlet in der damaligen Theaterwelt wie im Publikum hervorrief, hat bekanntlich Goethe im 4. und 5. Buche von Wilhelm Meisters Lehrjahren gegeben. In Weimar scheint Hamlet erst unter Goethes Theaterleitung, zum erstenmal am 28. Januar 1792, aufgeführt zu sein, und zwar „ganz nach dem Original"; vgl. Burkhardt, Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung, 1891, S. 4, 136.

Grabstichel und Radiernadel waren in ewiger Bewegung; des in Gyps Poussierens war kein Ende, und Medailleure schwitzten bei Gold und Silber, Hamlets zu verewigen, davon der eine zum Hanswurst, der andre zum Korporal und der dritte zum Gassenlümmel gemacht worden war. — Nimmt man nun an, daß unter 200 dieser Schauspieler, die den Hamlet trageriert haben, kaum drei sind, die ihn verstanden und wahrhaft darstellten: so läßt sich der außerordentliche Beifall, den dies Stück erhielt, nur aus dem inneren Werth desselben erklären, der trotz aller Vertölpelung sichtbar genug blieb: das Herz des Zuschauers zu treffen und es an sich zu ziehen."

In der That war es der innere Wert des Stücks, welcher jene mächtigen Wirkungen auf die damaligen Gemüter hervorbrachte. Worin aber erblickte man diesen Wert? Welche Momente waren es, die diesen Hamlet dem deutschen Publikum so fesselnd und ergreifend erscheinen ließen, die ihn zum Lieblingsstück der Nation machten, mehr als irgend ein anderes der jetzt in schneller Folge über das deutsche Theater gehenden Dramen des britischen Dichters? [10])

Zur Beantwortung dieser Frage ist zunächst auf die allgemeinen Vorzüge der Shakespeareschen Dramatik hinzuweisen, welche sich gerade bei Hamlet in hervorragendem Maße geltend machten. Die Großartigkeit und Mannigfaltigkeit der geschilderten Verhältnisse und Begebenheiten, hinter welchen man das Rauschen eines allgewaltigen Schicksals zu vernehmen meinte, die zum Herzen dringende Wahrheit und Kraft der dargestellten Empfindungen und Leidenschaften, das Spannende der Situationen, die Naturtreue der Charaktere, dazu die bald mächtig gehobene, bald einfach natürliche, immer geistreiche Sprache: — alles Dinge, durch welche sich das Publikum jener Zeit über die Jämmerlichkeit der gewohnten spießbürgerlichen Rühr- und Intriguenstücke, ja durch welche es sich über die philisterhafte Enge der eigenen Verhältnisse und Zustände hinaus in eine höhere Daseinssphäre gehoben fühlte. Durch die Shakespeareschen Stücke wurde jener Zeit zum erstenmale ein Blick in die wirkliche Größe der Welt eröffnet [11]).

Dazu kamen aber noch andre Momente, welche unsrer Tragödie speziell

---

[10]) Ueberall ist Hamlet den andren Shakespeareschen Stücken als Bahnbrecher vorangegangen und keines hat ihn an Popularität wie an Häufigkeit der Aufführungen erreicht. Auf der Hamburger Bühne fanden von 1776 bis 1798, soweit noch nachweislich, 180 Aufführungen von 10 Shakespeareschen Stücken statt, wovon 75 auf Hamlet kommen; es folgen Lear mit 33, Kaufmann von Venedig mit 31 Vorstellungen ꝛc. Vgl. Merschberger im Sh.-Jahrb. XXV, 232. In Dresden und Leipzig gab die Bondini-Secondasche Gesellschaft in den Jahren 1778—1816 12 Shakespearesche Stücke in, soweit nachweislich, 194 Vorstellungen, wovon 66 auf Hamlet, 31 auf Macbeth u. s. w. kommen. Vgl. Genée, Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland S. 287, Gericke im Sh.-Jahrb. XII, 190 ff.

[11]) Ueber die Zustände des damaligen deutschen Theaters, in denen sich die kleinen Lebensverhältnisse der Nation getreu abspiegelten, vgl. die Schilderungen in Goethes Dichtung und Wahrheit III, 13.

zugehören und welche gerade ihr in jener Zeit ein besonderes Interesse verleihen mußten, indem sie sie zu deren Stimmungen und Strebungen in nähere Beziehung zu setzen, ja sie zu einem symbolischen Ausdruck des Zeitgeistes und des Zeitbedürfnisses zu machen schienen.

Einerseits war dies die Figur des Helden selbst mit seiner weltschmerzlichen Melancholie. Wie Prinz Hamlet, so fühlte sich in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts ein großer Teil des deutschen Publikums von einem drückenden Mißbehagen über die umgebenden Verhältnisse, von Unzufriedenheit mit sich selbst, von einer tiefen Sehnsucht nach einem besseren, freieren Dasein ergriffen, und da man sich aus diesem Zustand trotz allen idealen Dranges durch eigene Kraft nicht zu erheben vermochte, so ergab man sich der Schwermut, dem Lebensüberdruß und verfiel auf Selbstmordgedanken. Es war die Wertherstimmung, die Goethe in „Dichtung und Wahrheit" so anschaulich geschildert hat, und als deren Repräsentant, als ein Gleichgestimmter und Gleichgesinnter, erschien nun auch der tiefempfindende, melancholische Dänenprinz den Zeitgenossen. Wie dessen Monologe bereits, da man sie nur vom Lesen kannte, in den jungen Gemütern „ihren Spuck getrieben" hatten, wie man sie auswendig lernte und recitierte und wie damals schon „jedermann glaubte, er dürfe ebenso melancholisch sein, wie der Prinz von Dänemark, ob er gleich keinen Geist gesehen und keinen königlichen Vater zu rächen hatte" [12]), so lauschte man jetzt mit sympathischem Anteil, als der schwermütige Prinz in leibhaftiger Gestalt auf der Bühne erschien und bald im Tone elegischer Trauer (so Brockmann), bald im Tone bitteren Unwillens (so Schröder) seinem gepreßten Herzen Luft machte [13]). Und dieser Prinz stellte sich den Zeitgenossen weiter als ein ebenso geistvoller wie tugendhafter, für allgemeines Menschenglück schwärmender, dabei besonnener, tapferer und standhafter Jüngling dar, — als eine Idealfigur, so recht nach dem Herzen der zu idealistischer Schwärmerei neigenden Aufklärungsperiode.

Andrerseits schien aber auch der Inhalt des Stücks ganz dazu angethan, das Interesse der Zeit in besonderem Grade auf sich zu ziehen. Dem Prinzen ist — was die Zeitgenossen so schmerzlich entbehrten — eine große That aufgetragen, durch die er das Laster bestrafen, dem Guten zum Siege verhelfen und so jenes ersehnte, bessere und reinere Dasein herbeiführen soll, an dessen Eintritt in der Wirklichkeit man verzweifeln wollte. Er ergreift diese Aufgabe, so scheint es, mit Klugheit und Festigkeit, und wenn er sich auch mit der Ausführung nicht gerade beeilt, da die große Schwermut, der tiefe Gram, die vielen Thränen zunächst seine Thatkraft lähmen und ihn nur zu unbestimmten Plänen und unsicheren Versuchen kommen lassen, so gelingt es seinem edlen Streben doch endlich, die Schwermut zu überwinden, alle

[12]) Goethe, Aus meinem Leben III, 13.

[13]) Ueber die verschiedene Auffassung und Wiedergabe der Rolle durch Brockmann (der sich an Garrick anschloß, mit dessen Spielweise er durch Lichtenbergs, im „Deutschen Museum" 1776 veröffentlichte „Briefe aus England" bekannt geworden war) und durch Schröder vgl. Litt.- u. Theaterzeitung 1779 S. 35 ff., Sh.-Jahrb. XXV, 221 ff.

Hindernisse zu beseitigen und siegreich ans Ziel zu gelangen. Er ersticht den königlichen Verbrecher, eben da dieser ihn verderben will; er siegt über die Mächte der Finsternis, reinigt die Atmosphäre von den sie belastenden Pestdünsten und führt sein Vaterland einer besseren, schöneren Zukunft entgegen [14]).

Hierbei hatte man sich nun freilich in den damaligen Hamlet-Aufführungen eine bedeutsame Abweichung vom Originale erlaubt. Während nach letzterem Hamlet die rächende That mit seinem eigenen Leben erkaufen muß, entging er auf der damaligen deutschen Bühne den Ränken des Königs, blieb am Leben und erhielt Krone und Reich.

Aber gerade dieser Ausgang war es, woran das damalige Geschlecht sich erhob und begeisterte. Man empfand darin etwas wie eine symbolische Andeutung der eigenen Geschicke. Anders wie Werther, als dessen Gegenstück er betrachtet wurde, zeigte dieser Hamlet die Möglichkeit, der Unbill der Zeit wie der eigenen Schwermut Herr zu werden und durch eine große That sich selbst zu behaupten. Man gewann daraus ein Gefühl des Mutes und des Vertrauens in die eigene Zukunft und gerade um dieses erhebenden Eindrucks willen konnte man sich an dem Stück nicht satt sehen. Nicht nur der schwermütige, auch der sich aufraffende, strafende, befreiende, der *siegreiche* Hamlet war es, dem sich die allgemeine Sympathie zuwandte, den man, wenn sich der Vorhang gesenkt, mit Jubel beklatschte und herausrief, dessen letzte Scene wiederholt werden mußte, ehe das erregte Publikum das Schauspielhaus verließ. Dieser siegreiche Befreiungsheld durfte um keinen Preis untergehen. „Das Publikum *wünscht* ihn lebendig," sagt der Theaterdirektor *Serlo* im Wilhelm Meister, und der Theaterdirektor *Schröder* hatte vorfühlend diesem Wunsche des Publikums Rechnung getragen, als er bei seiner Einrichtung des Stücks den Schluß nach der in Prag von ihm gesehenen Heufeldschen Bearbeitung gestaltete. Das Fechtspiel zwischen Hamlet und Laertes war hier ganz gestrichen; der König verabredet mit letzterem, Hamlet bei Gelegenheit ihrer Versöhnung durch Gift zu töten; allein ehe Hamlet den fatalen Becher ergreift, trinkt ihm die Königin daraus zu; sie sinkt um mit

---

[14]) Eine Charakteristik Hamlets, wie die damalige Zeit sie auffaßte, findet sich in einer Besprechung der ersten Hamlet-Aufführung in Gotha (Litt.- u. Theaterzeitg. 1778 S. 134 f.); als Hauptzüge werden hier genannt: „Größe des Verstandes, womit er die Macht seiner Empfindungen und Leidenschaften in Schranken hält und nach seinem blutigen Endzweck regiert; tiefste Schwermut; Innigkeit des Tugendgefühls, bitterster Haß gegen Laster aller Arten; tiefe Menschenkenntnis; Stärke des Geists, die nichts erschüttert, die bei dem mit Ueberlegung, Vorsicht und Klugheit einmal gefaßten Vorsatz beharrt und ihn ins Werk setzt." Nach *Schinks* Meinung (Dramaturg. Fragmente I, 162 ff., 209 ff.) ist der Grundzug in Hamlets Charakter „die tiefste, niederbeugendste Schwermut", aus welcher sich alle seine vortrefflichen Eigenschaften ergeben, die aber auch Mut und Ausführung stocken macht, bis endlich bei der Vergiftung der Mutter „der Geist der Rache wie Flamme des Blitzes in seiner Seele flammt". „Nach dem Gespräch mit der Mutter ist seine Seele von den vielen Thränen und dem langen Gram so abgespannt, daß alles, was Thatkraft heißt, von ihm gewichen ist" (a. a. O. S. 223).

dem Ausruf, daß sie vergiftet sei. Da rafft sich Hamlet zu seiner großen That zusammen und mit den Worten: „Gift? Hier ist Gift für dich, verdammter Mörder!“ durchbohrt er den König. Die Königin bezeichnet sterbend diesen als den Mörder ihres ersten Gemahls und bekennt unter einfallendem Donner ihre Mitschuld; Laertes erbittet von Hamlet, als seinem königlichen Herrn, Verzeihung; Hamlet reicht ihm die Hand und schließt mit den Worten: „Ihr, die ihr mit erblaßten Gesichtern, an Erstaunen gefesselt umherstehet, und vor Entsetzen über diesen Vorfall zittert, seid Zeugen zwischen mir und Dänemark von dieser schaudernden Begebenheit: denn euch überlasse ich meine Ehre und meine Rechtfertigung.“

Als Schröder diesen Schluß in seine Hamlet-Bearbeitung herübernahm, that er es indes nicht nur mit Rücksicht auf das zeitgenössische Publikum, sondern ebenso bestimmte ihn dazu die eigene Ueberzeugung, daß der Charakter des Helden und der Sinn des Stücks Hamlets Erhaltung fordere, daß ein unglücklicher Ausgang unmotiviert und daher unbefriedigend sei [15]). Wie seine Zeitgenossen sah auch Schröder in Hamlet einen, bei aller Schwermut, im Grunde energischen, zur Erfüllung seiner Aufgabe ebenso entschlossenen wie befähigten, dem König wie an Tugend so auch an Kraft überlegenen Helden. Das ergibt sich aus einer Reihe kleiner Aenderungen und Einschiebsel, in denen er, wie um der Intention des Dichters nachzuhelfen und sie zu deutlicherem Ausdruck zu bringen, Hamlet die Absicht alsbaldiger Rache nachdrücklich betonen läßt. So sagt bei ihm Hamlet nach der Aufführung des Schauspiels zu Gustav (so heißt hier Horatio): „Komm, man wird bald eine Komödie spielen, die ihm noch weniger gefallen wird“; ferner nach der Tötung des Polonius (hier Oldenholm genannt): „Mein Gustav, keinen Augenblick

[15]) In der Vorrede zum 3. Bande des „Hamburgischen Theaters“ 1778, in welchem Schröder seine zweite, mehrfach umgeänderte Hamlet-Bearbeitung veröffentlichte, begründet er die Neubearbeitung u. a. damit, daß er in der ersten „aus Furcht vor die Aufnahme Shakespearn mehr nahm als nöthig“. Da er nun in dieser zweiten Bearbeitung die Katastrophe Hamlets wiederum wegließ, so scheint er diese Weglassung aus sachlichen Gründen für nötig gehalten zu haben. Jedenfalls hat Schröder in seinen Bearbeitungen Hamlet nicht etwa deshalb am Leben gelassen, weil er befürchtet hätte, daß das Publikum den allzu tragischen Ausgang nicht ertragen könnte. Das ergibt sich m. E. daraus, daß er, als er bald nach Hamlet, am 26. Nov. 1776, Othello auf die Bühne brachte, hier an der Katastrophe nichts änderte. Freilich erregte nun diese Othello-Katastrophe bei dem Publikum ein so grausliches Entsetzen, daß bei der Wiederholung am folgenden Tag das Haus nur mäßig besetzt war und Schröder sich genötigt sah, bei der dritten Vorstellung, am 4. Dez. 1776, Veränderungen anzukündigen und Othello wie Desdemona am Leben zu lassen. (Vgl. hierüber J. F. Schütze, Hamburgische Theatergeschichte, Hamburg 1794, S. 453 f.) Allein eine solche Wirkung hatte Schröder nicht vorausgesehen und es ist daher auch nicht anzunehmen, daß er bei der Hamlet-Katastrophe von vornherein einen zu gräßlichen Eindruck befürchtet hätte. — Die erste Schrödersche Hamlet-Bearbeitung, die übrigens mit der ersten Bühnenaufführung auch nicht ganz übereinstimmt, ist unter dem Titel: „Hamlet, Prinz von Dänemark, ein Trauerspiel in sechs Aufzügen. Zum Behufe des Hamburgischen Theaters. Hamburg, in der Heroldschen Buchhandlung 1777“ im Druck erschienen; diesem ersten Abdruck sind die folgenden Citate entnommen.

länger! Ha, die unendliche Saumseligkeit," woran sich dann der hier zu Horatio gesprochene und in einen Ton fester Entschlossenheit gebrachte Monolog in IV, 4 des Originals anschließt; späterhin, als ihm der König die (hier nicht zur Ausführung gelangende) Sendung nach England ankündigt, sagt er wieder: „Auf, Gustav, laß uns auf Mittel denken, die Rache meines ermordeten Vaters zu beschleunigen," und endlich unmittelbar vor der Schlußscene: „Ich reisen, eh mein Vater gerächt ist?", so daß die hierauf folgenden Worte über das Walten der Vorsehung: „Ist es jetzt, so ist es nicht ein andermal u. s. w.; alles kommt darauf an, daß man bereit sey," — sich nun nicht, wie im Original, auf die Todesbereitschaft, sondern auf Hamlets Rachebereitschaft beziehen und die schließliche Vollziehung der Rache nicht auf einem im Drange des Augenblicks gefaßten, sondern auf einem längst vorbereiteten, wohl überlegten Entschlusse zu beruhen scheint.

Sah man nun in Hamlet weiter den Vertreter des Guten gegenüber dem Bösen und in seiner Rache den Sieg der Tugend über das Laster, dann mußte ein unglücklicher Ausgang, wie ihn das Original bot, der Idee des Stücks, wie man sie einmal gefaßt hatte, widersprechen und damit zugleich die moralische Weltordnung, als deren Abbild man die sog. poetische Gerechtigkeit betrachtete, in Frage stellen. Ein solcher Ausgang mußte alles moralische und ästhetische Gefühl verletzen, ja für ein Publikum, das seine eigenen Zustände zu dem Stück in Bezug setzte, geradezu unerträglich sein.

Einer solchen Auffassung gab Schink unter ausdrücklicher Billigung der Schröderschen Bearbeitung in seiner Abhandlung über Hamlet Ausdruck [16]): „Hamlets Tod, dieser Fall des Unschuldigen durch die Hände der Bosheit ist schlechterdings wider alle Gesetze der poetischen Gerechtigkeit, der Moralität und Wahrheit. Dieser Fall Hamlets, als des unschuldigen Schlachtopfers des Ehebruchs und des Meuchelmords, erregt Schauder und unwilliges Murren wider die Vorsehung, und weg mit der Tragödie, wenn ihre Wirkungen solche widrigen und irreligiösen Empfindungen sind! Und wozu am Ende bei einer solchen Katastrophe die ganze feierliche Erscheinung des Geists! sie bleibt ohne alle Wirkung. Umsonst ist dieser Geist aus seinem Grabe aufgestanden, umsonst hat er zur Rache aufgefordert. Der Königsmord soll gerächt werden und es wird ein neuer begangen. Die Krone von Dänemark soll aus den Händen des Räubers in die des echten Königs zurückkommen

[16]) J. F. Schink, Dramaturg. Fragm., Graz 1781, I S. 161 ff. Schink meinte dabei, Plan und Katastrophe seien überhaupt nicht Shakespeares glänzende Seite, sondern die Charaktere. Auch letzteres wurde dagegen bestritten und der ganze Hamlet verworfen von den Wenigen, die dem immer weiter greifenden Shakespeare-Enthusiasmus gegenüber an der Verehrung für das französische Drama festhielten. Ein Vertreter dieser Richtung war Cornelius von Ayrenhoff, der in seinem gegen Schink gerichteten „Schreiben über Deutschlands Theaterwesen und Theater-Kunstrichterey" 1782 äußerte, er kenne in allen ihm bekannten Tragödien „keinen so schlecht durchgeführten, albernen, unmoralischen und verächtlichen Charakter, als diesen Hamlet". (Des Herrn Corn. v. Ayrenhoff sämtl. Werke, herausgegeben von J. Fr. Freiherr v. Retzer, 3. Aufl. Wien 1814, V S. 160—175.)

und dieser echte König fällt durch eben diesen Räuber und die Krone kommt in ganz fremde Hände. Kurz die ganze Katastrophe mit den vergifteten Rappieren ist plump und kindisch."

Solchen Vorwürfen gegen den Dichter wie der ganzen Auffassung, der sie entsprangen, lag indes eine kritische Betrachtung und Prüfung des Stücks nicht zu Grunde. Man ließ sich durch den äußeren Schein und die eigene Neigung bestimmen, ohne die Frage auch nur aufzuwerfen, ob denn diese Auffassung, das, was man als die Idee des Stücks annahm, auch der Idee des Dichters entsprach, ob man diesen nicht von einem Standpunkte aus tadelte und verbesserte, der gar nicht der seinige war. Und wenn man in Hamlet den idealen, tugendhaften, zart empfindenden, aber durch das Uebermaß der Empfindung vorübergehend gelähmten Heldenjüngling bewunderte, so gab man sich auch hier mehr einem ersten schmeichelnden Eindrucke hin, als daß man bemüht gewesen wäre, den Intentionen des Dichters gerecht zu werden.

In der That war Sinn und Zusammenhang des Stücks, Charakter und Schicksal des Helden, wie sie dem Dichter vorgeschwebt, in der Auffassung jener Zeit völlig verschoben worden, und der Beifall galt einem Stück, das von demjenigen Shakespeares doch wesentlich verschieden war. Der Dichter hatte, wie schon der Titel in den ältesten Druckausgaben von 1603 und 1604 (the tragicall historie of Hamlet) besagt, eine Tragödie und zwar die Tragödie Hamlets beabsichtigt und demgemäß den Gang der Handlung wie den Charakter des Helden von Anfang an nicht auf dessen Sieg, sondern auf dessen Untergang berechnet. Hamlets Untergang, nicht der des Königs sollte die Hauptsache sein und von ihm aus mußte daher die Idee des Stücks bestimmt werden. Das „Trauerspiel Hamlet" dagegen, welches damals über die deutschen Bretter ging, war, wenn überhaupt noch eine „tragische Geschichte", sicher nicht mehr die des Dänenprinzen, sondern die des Königs; in seinem Untergang gipfelte Handlung und Idee, genau nach dem Grundsatze der sog. poetischen Gerechtigkeit:

Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.

Es war ein Trauerspiel, welches, wie die alte deutsche Hamlet-Bearbeitung aus dem 17. Jahrhundert, den Titel „Der bestrafte Brudermord" hätte führen und wie diese mit den Versen hätte schließen können:

So geht's, wenn ein Regent mit List zur Kron' sich dringet,
Und durch Verrätherey dieselbe an sich bringet;
Derselb' erlebet nichts, als lauter Spott und Hohn,
Denn wie die Arbeit ist, so folget auch der Lohn.

Der Gegensatz gegen die Absichten des Dichters kam der damaligen Zeit zunächst nicht zum Bewußtsein; aber wenn dies auch der Fall gewesen wäre, so hätte man doch kaum Anstoß daran genommen. Man wollte Hamlet nicht, wie ihn der Dichter sich gedacht hatte, sondern wie man selbst ihn sich dachte, wie er der Zeitrichtung gemäß war. Es entsprach völlig der Stel-

lung, welche das Publikum dem Stück im ganzen gegenüber einnahm, wenn Aurelie im Wilhelm Meister (V, 6 a. E.) die Aeußerungen Wilhelms über die vom Dichter angedeutete Wohlbeleibtheit des Prinzen mit den Worten zurückweist: „Sie verderben mir die Imagination, weg mit Ihrem fetten Hamlet! Stellen Sie uns ja nicht Ihren wohlbeleibten Prinzen vor! Geben Sie uns lieber irgend ein Quiproquo, das uns reizt, das uns rührt. Die Intention des Autors liegt uns nicht so nahe als unser Vergnügen, und wir verlangen einen Reiz, der uns homogen ist."

Trotz aller Mißverständnisse und Aenderungen blieb freilich von Shakespeares Geist noch genug übrig, um das Vergnügen, den homogenen Reiz, den man empfand, wenigstens mit auf ihn zurückzuführen. Und so war es doch immerhin sein Geist, der sich mit diesen Hamlet-Aufführungen der Herrschaft über Geschmack und poetisches Empfinden der Deutschen zu bemächtigen begann. Das Durchdringen des wahren und ganzen Shakespeare konnte nur noch eine Frage der Zeit sein.

Andrerseits aber erklärt es sich aus den geschilderten Verhältnissen, daß auch dann, als eine kritische Betrachtung unter Vorgang Goethes den wahren Charakter der Dichtung zu enthüllen und jene Aenderungen als Entstellungen nachzuweisen begonnen, als dann weiter die Schlegelsche Uebersetzung (1798) ein besseres Verständnis des Stücks für weitere Kreise so sehr erleichtert hatte, Theater und Publikum trotzdem noch lange an der liebgewonnenen Schröderschen Bearbeitung festhielt. So wurde Hamlet in Dresden bis in die zwanziger Jahre, in Wien bis 1825, in Hamburg und Mannheim bis 1835 nach Schröder gegeben [17]). Ja in Berlin, wo das Stück bereits am 15. Oktober 1799 nach der Schlegelschen Uebersetzung aufgeführt worden war, griff man 1807 wieder auf die Schrödersche Bearbeitung zurück, um sie bis 1816 beizubehalten [18]), und selbst in Weimar, wo schon 1792 Hamlet „ganz nach dem Original" (d. h. wohl nach der im Wilhelm Meister erwähnten Bearbeitung Goethes) gegeben worden (s. oben Anm. 9), wurde von 1795 ab unter Goethes eigener Leitung das Stück nach Schröder und erst vom 17. Mai 1809 ab nach Schlegels Uebersetzung gespielt [19]). Bekannt ist, daß Goethe in seinem Alter, die im Wilhelm Meister kund gegebenen Bestrebungen verleugnend, sich auf Grund der Erfahrungen an der Weimarer Bühne überhaupt gegen die Aufführung der Shakespeareschen Stücke in ihrer echten Gestalt

[17]) S. die Nachweise im Sh.-Jahrb. IX, 297, XXV, 260, sowie Bruno Buchner, Shakespeare-Anfänge im Burgtheater in: Jahrb. für Landeskunde von Nieder-Oesterreich, 1. Jahrg. 1867 S. 293. In Hamburg war Hamlet zwar schon 1830 und 1832 bei Gelegenheit von Gastspielen nach Schlegel gegeben worden, aber beide Male nur um alsbald wieder der Schröderschen Bearbeitung Platz zu machen. „Erst 1835 setzte es der Schauspieler Baison durch, daß Schröders Hamlet für immer begraben wurde." Vgl. H. Uhde, Das Stadttheater in Hamburg 1827—1877, Stuttgart 1879, S. 46 ff.

[18]) Sh.-Jahrb. XXV, 260.

[19]) S. die Nachweisungen bei Burkhardt, Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung, 1891, passim.

und für ein Zurückgreifen auf die Schröderschen Bearbeitungen ausgesprochen und so auch in dieser Beziehung das Fortschreiten des Zeitgeistes in merkwürdiger Weise verkannt hat [20]).

Zweites Kapitel.

Goethes Hamlet-Auffassung.

Die Mißverständnisse und Aenderungen, denen Hamlet bei seiner ersten Aufnahme in Deutschland einen großen Teil seines Erfolges zu verdanken hatte, hingen eng mit den Empfindungen und Bedürfnissen jener Zeit zusammen. So war es natürlich, daß mit dem Entschwinden dieser besonderen Zeitrichtung eine kritische Reaktion eintrat, welche die Dichtung in ihrer unverfälschten Gestalt zu begreifen und damit ihren Kunstwert erst voll und ganz zur Geltung zu bringen bestrebt war.

Es ist wohl kein bloßer Zufall, daß gerade derjenige Deutsche, der jenen Geist der Schwermut und der Sehnsucht nach Erlösung zuerst in sich selbst überwunden hatte, daß gerade *Goethe* es war, der auch als erster gegen jene Entstellung des Stücks Widerspruch erhob und einem richtigeren Verständnis desselben die Wege bahnte. Wie Goethe zuerst in Deutschland Hamlet „ganz nach dem Original" auf die Bühne brachte, so bilden seine Ausführungen über den Sinn des Stücks und den Charakter des Helden im 4. und 5. Buche von Wilhelm Meisters Lehrjahren (1795) den Beginn und die Grundlage aller eigentlichen Hamlet-*Kritik* in Deutschland.

Goethe kam es vor allem darauf an, der Auffassung seiner Zeitgenossen gegenüber die tragische Katastrophe zu rechtfertigen, sie als die notwendige Konsequenz des Verlaufs des Stücks hinzustellen. „Ohne die vier Leichen kann ich das Stück nicht schließen; es darf niemand übrig bleiben," sagt Wilhelm Meister (V, 4) und, da Serlo fragt, ob er denn unerbittlich sei, daß Hamlet sterben müsse: „Wie kann ich ihn am Leben lassen, *da ihn das ganze Stück zu Tode drückt*?" (V, 9). Den Grund dieser Notwendigkeit aber sah Goethe darin, daß es sich in dem Stücke um den Plan und das Werk des *Schicksals* handelt: „*weil das Schicksal den Plan gezeichnet hat*, weil das Stück von einer fürchterlichen That ausgeht und der Held immer vorwärts zu einer fürchterlichen That gedrängt wird, so ist es im höchsten Sinne tragisch und leidet keinen andren als einen tragischen Ausgang." „Alle Umstände kommen zusammen und treiben die Rache, aber vergebens! Weder Irdischem, noch Unterirdischem kann gelingen, *was dem*

---

[20]) Vgl. den Schluß des Goetheschen Aufsatzes: Shakespeare und kein Ende.

Schicksal allein vorbehalten ist." Das Schicksal aber, „das die Menschen ohne ihr Zuthun durch unzusammenhängende äußere Umstände zu einer unvorhergesehenen Katastrophe hindrängt", müsse, so meinte er, „immer fürchterlich sein und werde im höchsten Sinne tragisch, wenn es schuldige und unschuldige, von einander unabhängige Thaten in eine unglückliche Verknüpfung bringt." So auch hier: „Die Gerichtsstunde kommt. Der Böse fällt mit dem Guten. Ein Geschlecht wird weggemäht und das andre sproßt auf" (IV, 15 a. E., V, 7).

Man sieht leicht, daß hier die Katastrophe nicht sowohl aus dem Gang und Zusammenhang der dramatischen Handlung, als vielmehr aus einer zu Grunde gelegten allgemeinen Idee, und zwar aus der antiken Schicksalsidee, abgeleitet ist. Goethe, damals ganz dem Einflusse des klassischen Altertums hingegeben, glaubte in der Tragödie Shakespeares den Geist der griechischen Tragiker wiederzufinden. Allein gerade in dieser Beziehung besteht ein tiefgreifender Gegensatz zwischen der Tragik der Alten und derjenigen des englischen Dichters. Ein Schicksal, welches den Menschen als feindliche Macht gegenübersteht und sie nach eigenwilligen Plänen „ohne ihr Zuthun durch unzusammenhängende äußere Umstände" ins Verderben zieht, ist Shakespeare unbekannt; stets fließt bei ihm die Katastrophe aus den Handlungen und Charakteren der Menschen selbst. Daß eine solche Erklärung des Untergangs Hamlets für moderne Vorstellungen unbefriedigend sein müsse, scheint Goethe auch selbst gefühlt zu haben, wenn er Serlo den angeführten Aeußerungen Wilhelms gegenüber erwiedern läßt: „Sie machen der Vorsehung kein sonderlich Kompliment, indem Sie den Dichter erheben" (IV, 15). Sie kann aber auch vom Standpunkte der Dichtung selbst aus, der eben ein moderner ist, nicht befriedigen, und zwar um so weniger, als der Untergang Hamlets hiernach lediglich als eine unglückliche Nebenfolge der am König sich vollziehenden Schicksalsrache erscheinen und den eigentlichen Gegenstand der Tragödie sonach auch hier die Bestrafung des Brudermordes bilden würde [1]).

Der Plan des Stückes selbst beruht nach Goethes Meinung darauf, daß der Held, durch alle Umstände zur Rache gedrängt, diesem Drängen keine Folge gibt, sondern planlos die Begebenheiten an sich herankommen läßt und eben dadurch das selbständige Eingreifen des Schicksals veranlaßt. „Der Held hat keinen Plan, aber das Stück ist planvoll" (IV, 15). Daraus ergab sich die Frage nach dem Grunde von Hamlets planlosem Zögern und dies führte auf den Charakter des Helden.

---

[1]) Als reine „Tragödie des Verhängnisses, des schauerlich nächtlichen Schicksals" in antikem Sinn, wonach dieses Schicksal als selbständig agierend und mit dem Verbrecher auch dessen Weib und Sohn herunter ziehend gedacht wird, hat auch Herder (in seinem Aufsatz über W. Shakespeare im 3. Stück der Adrastea, Sämtl. Werke 1830, XVII S. 228—233) das Stück aufgefaßt. Wenn Herder weiter Hamlets Zögern mit der Rache durch „metaphysische und Gewissensskrupel" erklärte, so lagen darin die Elemente verschiedener späterer Auffassungen noch ungesondert nebeneinander.

Die bisherige Auffassung hatte jenen Grund in einer an sich vorübergehenden Stimmung Hamlets, in der durch die Schwermut über seine traurigen Erfahrungen herbeigeführten, zeitweiligen Lähmung seiner Thatkraft gesehen. Auch bei Goethe ist Hamlet „nicht traurig, nicht nachdenklich von Natur"; erst die jüngsten Erlebnisse geben seinem Gemüt die traurige Richtung, machen ihm „Trauer und Nachdenken zur schweren Bürde." Allein diese gedrückte Stimmung ist für sein Verhalten der gestellten Aufgabe gegenüber nicht das Entscheidende. Goethe erkannte, daß Hamlets Zögern nicht ein bloß zeitweiliges, sondern ein dauerndes ist, daß die schließlich vollzogene Rache ihm nur durch die Verhältnisse abgezwungen wird, und als kongenialer Dichter fühlte er heraus, daß daher auch der Grund seines Verhaltens nur in einem bleibenden, angeborenen Zuge seines Charakters, nur in seiner Naturanlage liegen könne. In dieser Erkenntnis ist der Schwerpunkt und die wesentliche Bedeutung der Goetheschen Hamlet-Auffassung zu sehen.

Zunächst sucht Goethe ein Bild dieses Charakters zu gewinnen, wie er sich vor dem Tode seines Vaters und unabhängig von den nachfolgenden schrecklichen Ereignissen darstellt, und es ergibt sich ihm „ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen", von zarter Seele und weichem Gemüt, ohne hervorstechende Leidenschaft, aber auch „ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht". Und eben in dieser weichen Gemütsart, in diesem Mangel an „sinnlicher Stärke" sieht er nun den Grund, der Hamlet an der Vollführung seiner Rache hindert. Hamlet ist zu weich für ein so hartes Thun, wie es ihm abverlangt wird, und er kann daher den Entschluß zu demselben nicht finden. Bedeutend hierfür scheint Goethe der Seufzer, mit dem Hamlet nach der Enthüllung des Geistes den ersten Akt schließt: „Die Zeit ist aus dem Gelenke; wehe mir, daß ich geboren ward, sie wieder einzurichten." „In diesen Worten," heißt es weiter, „dünkt mich, liegt der Schlüssel zu Hamlets ganzem Betragen, und mir ist deutlich, daß Shakespeare habe schildern wollen eine große That auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist. Und in diesem Sinne finde ich das Stück durchgängig gearbeitet. Hier wird ein Eichbaum in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schoß hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen sich aus, das Gefäß wird zernichtet. Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zu Grunde, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das, was ihm unmöglich ist" (IV, 3, 13).

Mit dieser Betonung des Konflikts zwischen Hamlets Naturell und der ihm gestellten Aufgabe hatte Goethe unzweifelhaft einen richtigen Punkt getroffen. Und ebenso hatte er richtig erkannt, daß der Schlüssel zu diesem Konflikte in den Worten Hamlets am Schlusse des ersten Aktes enthalten sei. Leider aber ist ihm — und ebenso, wie gleich hier bemerkt sein mag, der

ganzen folgenden Hamlet-Kritik bis auf den heutigen Tag — infolge ungenauer Uebersetzung der wahre Sinn dieser Worte entgangen; er hat ihnen eine Färbung und Bedeutung beigelegt, die sie im Originale nicht haben, und er hat Folgerungen daraus gezogen, die demgemäß nicht zutreffen. Wir werden noch häufig genug von dieser, für das Verständnis des Ganzen in der That höchst wichtigen Stelle zu reden haben und ich will mich daher hier auf einige kurze Andeutungen beschränken. Im englischen Texte lautet dieselbe:

The time is out of joint: O cursed spite,
That ever I was born to set it right!

Die entscheidenden Worte sind: O cursed spite, und eben diese sind von Goethe mit „Wehe mir!" nicht richtig wiedergegeben; sie heißen: „o verwünschter Aerger" oder „o verfluchte Widerwärtigkeit," sie sind der Ausdruck innerer Abneigung gegen die gestellte Aufgabe, nicht aber der seufzende Weheruf einer Seele, der eine zu schwere Last aufgeladen ist und die fühlt, daß sie derselben erliegen werde. Es spricht sich darin nicht eine tragische, sondern eine verdrießliche, ärgerliche Stimmung aus; nicht über sich ruft Hamlet Wehe, sondern die ihm gestellte Aufgabe verwünscht er[2]). Zugleich zeigen die derben, groben Ausdrücke, in denen diese Stimmung sich kund gibt, daß es sich dabei nicht um eine zarte, weiche, schwächliche, sondern um eine sehr energische, kräftige Empfindung Hamlets handelt, und dies weist weiter darauf hin, daß überhaupt das Bild, welches Goethe von Hamlets Charakter entworfen hat, daß insbesondere diejenige Seite desselben, in welcher er den Grund seines Zögerns erblickte, mit dem, was der Dichter beabsichtigt hatte, nicht wohl übereinstimmen kann. Und dem ist in der That so!

Lassen wir die auch von Goethe Hamlet zugeschriebene Tugendhaftigkeit und absolute Reinheit, die wohl auf Rechnung der damals herrschenden sentimental-idealisierenden Auffassung des Prinzen zu setzen ist und auf die im Grunde nicht so viel ankommt, auf sich beruhen, so steht die Annahme einer allzu weichen Gemütsart und jenes Mangels an „sinnlicher Stärke, die den Helden macht", d. h. doch wohl an Energie des Wollens, an Entschlossenheit zu starkem, kraftvollem Handeln, mit wesentlichen Zügen der Dichtung in entschiedenem Widerspruche. Schon der schneidende Spott und Hohn, die Härte und Rücksichtslosigkeit, die Hamlet so oft gegen seine wirklichen, wie vermeintlichen Gegner, selbst gegen das geliebte Mädchen zeigt, weisen nicht gerade auf eine besondere Weichheit des Gemüts hin. Dann aber finden wir in dem Stück eine Reihe von Fällen, in denen Hamlet in höchster Leidenschaft mit raschem, festem Entschluß zum Handeln bereit ist und mit großer Energie, ja mit Kühnheit und Verwegenheit seine Absichten ins Werk setzt.

[2]) Einstweilen sei noch bemerkt, daß auch die Schlegelsche Uebersetzung der Worte mit „Schmach und Gram" denselben keineswegs gerecht wird, ja überhaupt keinen rechten Sinn gibt.

So gleich im 1. Akt, wenn er mit kühner Entschlossenheit, die in den kurzen, scharfen Worten des Originals noch viel kräftiger hervortritt als in der deutschen Uebersetzung, dem Geiste folgt und die ihn zurückhaltenden Freunde zum Gespenste zu machen droht, wenn sie ihn nicht freigeben:

By heaven, I'll make a ghost of him, that lets me:
I say, away! — go on, I'll follow thee!

So ferner, wenn er in III, 4 ohne jedes Zögern mit einem kräftigen Stoße den Lauscher hinter der Tapete durchbohrt; so seine rasche, rücksichtslose Energie im Verfahren gegen Rosenkranz und Güldenstern, seine kühne Tapferkeit im Kampfe mit den Seeräubern, weiter sein Kampf mit Laertes im Grabe der Ophelia; so endlich auch sein Verhalten bei der Schlußkatastrophe selbst. Wer, wie Hamlet, so handeln kann, dem kann sinnliche Stärke im Goetheschen Sinne nicht wohl abgesprochen werden. Warum sollte ihm diese Stärke nun gerade für seine Rache fehlen, die doch äußerlich jenen Thaten zum Teil sehr ähnlich ist und zu der ihn Pflicht und Gewissen antreiben? Warum sollte ihm hier plötzlich ein zu weiches Gemüt hindernd im Wege stehen, von dem wir sonst bei ihm nichts bemerken? Das bleibt hiernach völlig unaufgeklärt und rätselhaft.

Noch ein weiterer Punkt kommt gegen die von Goethe angenommene Art des Konflikts zwischen Sollen und natürlichem Können in Betracht: Hamlets Verhalten der ihm auferlegten Pflicht selbst gegenüber. Wenn Hamlet an deren Erfüllung in der That durch einen Mangel an sinnlicher Stärke gehindert wäre, so würde er, durch das Pflichtgefühl getrieben, doch sicherlich bis zur Erschöpfung seiner Kraft Versuche und Anstrengungen machen, das Hindernis seines Naturells zu überwinden und seinem Ziele sich zu nähern; zum mindesten müßte er einmal zu einem, wenn auch nur vorläufigen, aber doch ernst gemeinten Entschlusse gelangen, die Ausführung der That in die Hand zu nehmen. Kurz, Hamlet müßte im allgemeinen *Willen und Neigung* haben, seine Aufgabe zu erfüllen; er müßte dies, wenn auch ohne festen *Plan*, doch als *Ziel* ins Auge fassen. Nun weist ja auch das Stück eine Reihe von Aeußerungen und Handlungen Hamlets auf, die sich auf den ersten Blick wie solche Anläufe und Versuche ausnehmen; so die Annahme der Wahnsinnsrolle, die Aufführung des Schauspiels vor dem König, der Anlauf zur Tötung des betenden Königs, die Tötung des anscheinend für den König gehaltenen Polonius, mehrere Aeußerungen in den Monologen, die wie Entschlußfassung aussehen. Auch scheint Goethe diese Handlungen und Aeußerungen in der That in solchem Sinne aufgefaßt zu haben, wenn er von Hamlets „*schwankender* Melancholie", von seiner „*thätigen* Unentschlossenheit" spricht (V, 6; vgl. auch IV, 13 und den Verbesserungsvorschlag in V, 4, wonach Horatio Hamlet raten soll, sich mit der Armee zu verbinden), und ebenso teilen alle, welche vor und nach Goethe bis auf den heutigen Tag über Hamlet geschrieben haben, ausnahmslos diese Auffassung. *Allein eben diese Auffassung ist unrichtig* und nicht nur die Goethesche, sondern, wie ich gleich hier bemerken will, fast alle bisherigen Ansichten über

Inhalt und Bedeutung unserer Tragödie müssen schon hieran scheitern. In Wahrheit ist Hamlet während des ganzen Verlaufs der dramatischen Handlung bis unmittelbar vor dem Schlusse auch nicht einen Augenblick ernsthaft gewillt, den Vollzug der Rache auf sich zu nehmen; nie faßt er einen ernstlich gemeinten Entschluß dazu, und er nimmt bis zur Katastrophe keine einzige Handlung in der Absicht vor, damit irgendwie der Erfüllung seiner Rachepflicht zu dienen. Er hat nicht nur keinen Plan zur Vollführung der Rache, sondern die Rache ist auch nicht sein Ziel.

Das ist ein Kardinalpunkt für das Verständnis des Stücks, der eines gründlichen, in alle Einzelheiten eingehenden Beweises bedarf. Dieser Beweis wird unten im 12. Kapitel erbracht werden. Hier aber möchte ich noch darauf hinweisen, daß, wenn die gegenteilige Ansicht richtig wäre, das Stück an den schwersten Kompositionsfehlern leiden würde und eine dramatische Wirkung desselben kaum möglich wäre. Da alle vermeintlichen Anläufe und Versuche Hamlets zum Vollzuge seiner Rache jedenfalls mit der Tötung des Polonius im 3. Akte ihr Ende erreichen, so fiele das Stück in zwei Teile auseinander, deren erster alle Handlung des Helden in sich begriffe, während in dem zweiten Fortgang und Entwickelung völlig stagnierten; das Interesse des Zuschauers müßte gegen Ende des Stücks, statt sich zu steigern, ganz erlahmen. Aber auch schon vorher müßte sich des Zuschauers, dessen auf die Rache gerichtete Spannung stets enttäuscht würde, eine unbehagliche, ärgerliche Stimmung, eine nervöse Ungeduld bemächtigen, die sich schließlich in Abspannung und Gleichgültigkeit verwandelte und erst zur Befriedigung käme, wenn sich endlich der Vorhang über all diese Misere herabgesenkt hätte. Es wären dann in der That alle die Vorwürfe berechtigt, die gerade in dieser Richtung so häufig gegen unser Stück erhoben worden sind und denen auch Goethe nicht ganz fern ist, wenn er meint, daß das Stück, da die Begebenheiten nur zu dem Helden stoßen, etwas von dem Gedehnten des Romans habe (V, 7), die er seinen Serlo geradezu aussprechen läßt (IV, 15): „Haben doch die Engländer selbst bekannt, daß das Hauptinteresse sich mit dem 3. Akt schlösse, daß die zwei letzten Akte nur kümmerlich das Ganze zusammenhielten, und es ist doch wahr, das Stück will gegen das Ende weder gehen noch rücken."

Eine so undramatische Anlage des Stücks scheint mir an sich bei Shakespeare schwer denkbar; vor allem aber steht damit die thatsächliche Wirkung, die Hamlet je und je von der Bühne herab ausgeübt hat, in unvereinbarem Widerspruch. Dagegen schwinden alle diese Fehler, wie sich später zeigen wird, wenn man festhält, daß Hamlet die Rache ernstlich gar nicht vollziehen *will* und für ihre Vollziehung bis zur Katastrophe schlechthin *nichts* thut. Ist dies aber der Fall, so folgt auch hieraus mit Notwendigkeit, daß der von Goethe angenommene Grund von Hamlets Zögern nicht zutreffen und daß Hamlet nicht deshalb untergehen kann, weil er der großen, ihm auferlegten That nicht gewachsen wäre.

So hat Goethe, den Entstellungen seiner Zeitgenossen gegenüber, nach vielen Richtungen dazu beigetragen, das Verständnis unserer Tragödie zu klären und zu fördern; insbesondere hat er durch den Hinweis auf die Bedeutung von Hamlets Naturell und den Konflikt zwischen diesem und der ihm auferlegten Pflicht aller künftigen Forschung den Weg gezeigt. Allein eine völlig befriedigende Erklärung der Tragödie hat auch er nicht gegeben.

Drittes Kapitel.

Die Nachfolger Goethes: Hamlet ein Gedankentrauerspiel, — Hamlet der Held der Reflexion.

Die Bedeutung der Goetheschen Ausführungen für das Verständnis Hamlets ist bald erkannt worden; ebenso erkannte man aber auch, daß die hier gegebene Grundlage in mancher Beziehung der Korrektur bedürfe, daß insbesondere der von Goethe hervorgehobene Mangel des Helden, der Mangel an sinnlicher Stärke, in dem ihm hier beigelegten Sinne nicht haltbar sei[1]). Damit aber war Hamlet zu einer *Frage* geworden, welche, im Gegensatz zu dem bisherigen rein naiven Genießen, das Nachdenken aller Gebildeten auf sich lenkte und gebieterisch ihre Beantwortung erheischte. Es war damit die Anregung gegeben, welcher die ästhetisch-kritische Hamlet-Litteratur in Deutschland ihre Entstehung verdankt.

Indem man nun aber daran ging, auf der Goetheschen Grundlage weiter bauend den Sinn und Zusammenhang des Stücks ins klare zu bringen, stellte sich erst die ganze Schwierigkeit heraus, die mit dieser Aufgabe verknüpft war. Goethe hatte mit dichterischer Intuition das Ganze der Dichtung überschaut und die erhaltenen Eindrücke wieder zu einem dichterischen Gesamtbilde vereinigt. Wollten jetzt die Nachfolger richtigstellen, was in dem Goetheschen Bilde mit dem Originale nicht übereinstimmte, so bedurfte

---

[1]) Auch Goethe selbst scheint in späteren Jahren von seiner im Wilhelm Meister gegebenen Hamlet-Erklärung nicht mehr befriedigt gewesen zu sein. Vgl. Eckermann, Gespräche mit Goethe I, 159: „Man kann über Shakespeare gar nicht reden; es ist alles unzulänglich. Ich habe in meinem W. Meister an ihm herumgetupft; allein das will nicht viel heißen." In seiner Besprechung von Retzschs Gallerie zu Shakespeares dramatischen Werken 1828 (Sämtl. Werke, Taschenausg. letzter Hand Bd. 49 S. 161) nannte er Hamlet „ein Rätsel, das denn doch, man mag sagen, was man will, als ein düsteres Problem auf der Seele lastet". — Wenn andere Kritiker, wie Gervinus, Hettner, meinten, daß durch Goethe bereits alles erklärt und nichts mehr hinzuzufügen sei, so haben sie meist durch ihre eigenen, von Goethe oft erheblich abweichenden Ausführungen den Gegenbeweis geliefert. Ganz an Goethe schließen sich dagegen an die A. i. R. (vermutlich Bernhard Rudolf Abeken, 1810—1815 in Rudolstadt) unterzeichneten „Briefe über Hamlet" im Morgenblatt für gebildete Stände Jahrg. 1811 Nr. 168, 172, 173, Jahrg. 1812 Nr. 71, 76, 80, 82.

es eingehender Detailarbeit, genauer Untersuchung aller einzelnen Punkte und Stellen, sorgfältiger Vergleichung derselben, um so den einheitlichen Faden, der alles Einzelne zum Ganzen verbindet, herauszufinden. Je mehr man aber in die Einzelheiten einzudringen suchte, desto mehr schien die Einheit des Stückes zurückzuweichen, desto mehr traten anscheinende Widersprüche hervor, desto dunkler und undurchsichtiger wurden Motive und Verknüpfung der Handlung. Die Hauptschwierigkeit dabei machte die Figur des Helden selbst; sein Charakter schien, je mehr man sich ihm näherte, in immer mehr Farben zu schillern, sein Verhalten widerspruchsvoll, seine Gedanken und Motive kaum zu fassen und zu begreifen. Und doch hatte man die Empfindung, es mit einem großen Kunstwerke zu thun zu haben, dessen unergründliche Tiefe nur allen Erklärungsversuchen Trotz bot. So erschien denn Hamlet, wie ihn schon Goethe genannt (s. oben Anm. 1), als ein Rätsel oder, wie Tieck sagte, als „eine Hieroglyphe von unerschöpflichem Tiefsinn", und Schlegel meinte: „Dieses rätselhafte Werk gleicht jenen irrationalen Gleichungen, in denen immer ein Bruch von unbekannten Größen übrig bleibt, der sich auf keine Weise auflösen läßt ... Am meisten muß es in Erstaunen setzen, daß bei so versteckten Absichten, bei einer in unerforschte Tiefen hinabgebauten Grundlage das Ganze sich auf den ersten Anblick äußerst volksmäßig darstellt."

Und in der That, an Volksmäßigkeit und Volksbeliebtheit hatte Hamlet trotz aller Schwierigkeiten, welche sich der Kritik entgegenstellten, nichts eingebüßt. Auch als er frei von der Schröderschen Verkleidung, in der reinen, ihm vom Dichter verliehenen Gestalt auf der deutschen Bühne erschien, blieb er andauernd, und zwar bis auf den heutigen Tag, das beliebteste und meist gegebene von allen Shakespeareschen Dramen, ja vielleicht, wenn man längere Zeiträume ins Auge faßt, von allen bleibenden Repertoirestücken der deutschen Bühne. Gerade das Geheimnisvolle und Rätselhafte, welches ihm bei so viel unmittelbar Faßlichem und bunt Theatralischem beizuwohnen schien, verlieh ihm aufs neue jenen fesselnden Zauber, den er bei seinem ersten Erscheinen auf das deutsche Publikum geübt hatte. Mit richtigem Takte fühlte und ahnte dieses, daß es sich hier um bedeutende Vorgänge handele, die im tiefsten Innern der Menschennatur gegründet und vom Dichter in eine erhabene künstlerische Form gebracht waren, wenn es sich auch einen klaren Begriff davon nicht mehr machen konnte [2]).

---

[2]) Am königl. Theater zu Berlin wurde Hamlet bis zum Schlusse des Jahres 1867 246mal aufgeführt; darnach kommen Romeo und Julie 159mal, Kaufmann von Venedig 155mal u. s. w. (Genée, Gesch. der Sh.schen Dramen in Deutschland S. 340). Am 17. Dezember 1877 wurde das 100jährige Jubiläum Hamlets in Berlin mit der 278. Vorstellung gefeiert (Sh.-Jahrb. XIII, 284). Ebenso erlebte Hamlet auch am Wiener Burgtheater die meisten Aufführungen von allen Shakespeareschen Stücken, bis zum Jahre 1867 nahe an 200 (Buchner im Jahrb. f. Landeskunde von Nieder-Oesterreich 1867 S. 292). In Mannheim wurde er von 1779—1870 73mal gegeben, nächstdem die Widerspenstige 52mal, Viel Lärm um Nichts 44mal u. s. w.

Sache der Hamlet-Kritik war es nun, das über dem Stück liegende Dunkel aufzuhellen, das Hamlet-Rätsel zu lösen; und zwar mußte in erster Linie, nach dem Vorgange Goethes, der Charakter Hamlets ins Auge gefaßt und hier der Punkt ausfindig gemacht werden, in dem das Hindernis für die Erfüllung der ihm gestellten Aufgabe begründet liegt. Um diese Fragen und daneben um den Charakter der übrigen Figuren des Stücks dreht sich denn auch fast ausschließlich die Erörterung in der nun folgenden Litteratur.

Die gröbste Aus- und Umgestaltung der Goetheschen Auffassung ist wohl die gewesen, welche aus dem Mangel sinnlicher Stärke einen Mangel an Mut machte, nach welcher Hamlet einfach aus gemeiner Feigheit, aus Furcht für sein Leben vor der ihm gebotenen Rache zurückschreckt. Ein wahres Zerrbild hat in solcher Weise Börne von dem Dänenprinzen entworfen[3]). In fortlaufenden, geistreich schillernden Antithesen wird ihm hier alles Edle abgesprochen und in das Gegenteil verkehrt. „Nicht der Geist des ermordeten Königs ist das schlimmste Grauen, Hamlets Geist ist viel entsetzlicher." „Wir müssen uns sehr vorsehen, daß wir den bösen Oheim nicht lieber gewinnen, als den guten Neffen." „Ein Nachtwächter, beobachtet und verkündet er die Zeit, wenn andere schlafen und nichts von ihr wissen wollen, und schläft, wenn andere wachen und geschäftig sind." „Mut, dieser Bürge der Unsterblichkeit — er hat ihn nicht, der Königssohn." „Soll er ihn wagen, diesen tollkühnen Streit? Er zittert. Ihm fehlt nicht der Mut des Geistes, den ein tapferes Heer von Gedanken umgibt; ihm fehlt der Mut des Herzens, für das nur das eigene Blut kämpft. Darum ist er kühn in Entwürfen (?) und feige, sie auszuführen." Er „entsetzt sich nicht über den Mord; er entsetzt sich, daß er ihn rächen soll." „Er will mit Witz anfangen, was nur der Verstand unternehmen, nur der Mut vollführen kann. Er will es fein machen, will politisch sein, sich toll stellen." Durch die Rezi-

---

(Sh.-Jahrb. IX, 297 ff.). — Nach den im Sh.-Jahrb. Bd. VIII—XXVII gegebenen jährlichen Nachweisungen wurden in der Zeit vom 1. Juli 1870 bis Ende 1891 auf den dort näher genannten deutschen Bühnen (deren Zahl bis 1879 zwischen 25 und 38, von da ab zwischen 115 und 137 schwankt) 33 Shakespearesche Stücke in zusammen 12455 Vorstellungen aufgeführt; hiervon kommen an erster Stelle auf Hamlet 1414, sodann auf Othello 1318, auf Kaufmann von Venedig 1248, auf die Widerspenstige 1185, Romeo 1044 Vorstellungen u. s. w. Das Zahlenverhältnis würde für Hamlet ein noch günstigeres sein, wenn er nicht auffallenderweise von den „Meiningern" sehr vernachlässigt worden wäre. Die Bedeutung solcher Zahlen erhellt aber erst dann vollständig, wenn man sie mit den Aufführungen der Stücke unserer deutschen Klassiker vergleicht. So fanden am königl. Theater zu Berlin in den 25 Jahren von 1851 bis 1876 880 Vorstellungen Shakespearescher, 615 Schillerscher, 327 Goethescher, 276 Lessingscher Stücke statt. Von jenen 880 Shakespeare-Vorstellungen kommen 89 auf den Kaufmann von Venedig, 83 auf Hamlet u. s. w. (Sh.-Jahrb. XII, 290).

[3]) Dramaturgische Blätter Nr. LXVII von 1816 (L. Börnes Gesammelte Schriften, Neue vollst. Ausgabe, Hamburg u. Frankfurt a. M. 1862, V, 90—116). Die Börnesche Auffassung, nur ohne Börnes Geist und Witz, ist späterhin noch einmal vertreten worden von C. Rohrbach (Shakespeares Hamlet erläutert, Berlin 1859), der indes erklärt, Börnes Schrift erst nach Vollendung der seinigen gelesen zu haben.

tation des Schauspielers fühlt er sich beschämt, „überhäuft sich mit Scheltreden und betrinkt sich in Worten, um Mut zu bekommen." — „Jetzt spricht er mit seiner Mutter; da ist ihm wohl und behaglich, da vertragen sich Pflicht und Neigung. Es rührt sich etwas hinter dem Vorhang, Hamlet hat Mut, er sieht den Gegner nicht." Auf der Reise nach England „übt er ein Bubenstück, begeht eine schimpfliche, feige That gegen seine Begleiter. — Er thut es nicht aus Bosheit, nicht aus Rachsucht, er thut es nur aus Eitelkeit. Noch nie ist ihm eine That gelungen, er will sich einmal etwas zu gute thun, er will sich mit einem klugen Streich bewirten." „Er wird zum Fechten mit Laertes eingeladen. Kaum hat er es zugesagt, wird es ihm übel ums Herz; nur die Ahnung einer That macht ihn schon krank." „Hamlet ficht, wird tödlich verwundet und da, als er nichts mehr zu verlieren hat, als er keinen Mut mehr braucht, bringt er den König um. Es ist die Keckheit eines Diebes, der schon unter dem Galgen steht und Gott, die Welt und seinen Richter lästert." „So sehen wir ihn hingeschleppt von Entwürfen, die seiner Ohnmacht spotten, von Versuchen, die ihm mißlingen, von großen Worten, die ihn lächerlich, und kleinen Handlungen, die ihn verächtlich machen — und so sehen wir ihn endlich in einem gemeinen Handgemenge schimpflich umkommen und alle, die ihn umgeben, nicht den Schlägen, nein, einer Schlägerei des Schicksals unterliegen."

So die Hauptstellen dieser gehässigen Diatribe Börnes, deren Animosität schon beweist, daß es dem Verfasser an der zu einer ersprießlichen Kritik erforderlichen Unbefangenheit fehlte, deren giftige Spitze aber vermutlich nicht so sehr gegen Hamlet, als gegen Goethe gerichtet war, dessen „schönes, reines, höchst moralisches Wesen" damit verlästert werden sollte. Wie es indes bei Karrikaturen zu sein pflegt: diesen Verzerrungen liegt doch manche richtige Beobachtung zu Grunde und insofern werden wir noch gelegentlich darauf zurückkommen.

Börne ist übrigens auch der erste gewesen, welcher Hamlet zu dem politischen Charakter und Verhalten des deutschen Volkes, wie man es nach den Freiheitskriegen aufzufassen begann, in Parallele setzte und damit eine Auffassungsweise einleitete, die wiederum, wie im vorigen Jahrhundert, in Hamlet den Repräsentanten der Mängel, Bedürfnisse und Strebungen der eigenen Zeit und des eigenen Volkes erblicken wollte. Das Stück schien sich jeder Zeitrichtung anzupassen und auf das deutsche Volk ganz besonders gemünzt zu sein. „Hätte ein Deutscher den Hamlet gemacht," so sagt Börne am Schlusse seines Aufsatzes, „würde ich mich gar nicht darüber wundern. Ein Deutscher brauchte nur eine schöne, leserliche Hand dazu. Er schreibt sich ab, und Hamlet ist fertig." Und an einer andern Stelle bringt er speziell die Ermordung Kotzebues durch Sand mit dem vermeintlichen Fehlstoße Hamlets auf Polonius in Vergleich: „Wie wütend war ich über Sand, als er mir meinen Kotzebue umgebracht. Es war Hamlet, der Polonius erstach" [4]).

[4]) Vorrede zu den Dramaturg. Blättern, Ges. Schriften IV, 6. Wir werden

Daß Hamlet aus Mangel an Mut die Rache nicht vollziehe, war auch die Meinung Tiecks, der sich hierfür indes lediglich auf seine eigentümliche Auslegung des berühmten Monologs „Sein oder Nichtsein" in III, 1 stützte [5]). Er nahm an, daß Hamlet hier nicht an Selbstmord, sondern an seine Rache und die Todesgefahr denke, der er sich durch deren Vollziehung aussetze. Da er nun erkläre, daß es die Furcht vor dem Tode und seinen Folgen sei, die große Unternehmungen hindere, so ergebe sich, daß er aus eben diesem Grunde, weil er das Leben nicht wagen will, auch vor der Rache zurückscheue. Wir werden unten in Kap. 10 (Anm. 40) sehen, daß eine solche Auslegung mit dem Wortlaute des Monologs unvereinbar ist, wie dies heute auch fast allgemein anerkannt wird [6]).

Zu einem ähnlichen Resultate wie die eben genannten war im Grunde auch A. W. v. Schlegel gelangt, obschon dieser noch ein anderes Moment in die Hamlet-Auffassung eingeführt hatte, welches dann auf die weitere Entwicklung von großem Einfluß geworden ist: das Uebergewicht des Denkens und Erkennens über die Willenskraft [7]). Schlegel nennt Hamlet — was dann so häufig wiederholt worden ist — ein Gedankentrauerspiel und zwar in einem doppelten Sinne, indem dasselbe einmal, „durch anhaltendes und nie befriedigtes Nachsinnen über die menschlichen Schicksale, über die düstere Verworrenheit der Weltbegebenheiten eingegeben", dazu bestimmt sei, eben dieses Nachsinnen wieder in den Zuschauern hervorzurufen,

---

unten sehen, daß Hamlet bei der Tötung des Polonius an den König und seine Rache gar nicht denkt.

[5]) L. Tieck, Dramaturgische Blätter 1826 II, 109 ff.

[6]) Gegen die Tiecksche Auslegung vgl. besonders A. Klingemann, Kunst und Natur, Blätter aus meinem Reisetagebuche, Braunschweig 1828, III S. 208 ff., A. F. Ziel, Kritische Beleuchtung der Ansicht Tiecks über den Monolog in Hamlet III, 1, in Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen III (1847) S. 1—22, sowie Werder, Vorlesungen über Shakespeares Hamlet 1875 S. 137 ff. Eine der Tieckschen ähnliche Auffassung des Monologs findet sich schon früher bei F. W. Ziegler, Hamlets Charakter, Wien 1803, S. 75; von neueren Erklärern hat sich ihr, so viel ich sehe, allein v. Friesen, Briefe über Sh.s Hamlet 1864 S. 229 ff., angeschlossen, ohne indes hieraus die gleichen Konsequenzen für Hamlets Charakter zu ziehen.

[7]) Siehe Schlegels Aufsatz: „Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters" in Schillers Horen 1796, 4. Stück S. 62 ff., sowie dessen Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur 1809, 2. Ausg. 1817 III, 146 ff. Gleichzeitig mit Schlegel hat in England Coleridge eine ganz ähnliche Auffassung ausgesprochen; in seinen Notes and Lectures upon Sh. bemerkt derselbe hierüber: „I gave these lectures at the Royal Institution in the spring of the same year (1808). — — The coincidence of Schlegel with my lectures was so extraordinary that all who at a later period heard the same words, taken by me from my notes of the lectures at the Royal Institution, concluded a borrowing on my part from Schlegel. Mr. Hazlitt replied to an assertion of my plagiarism from Schlegel in these words: ‚That is a lie; for I myself heard the very same character of Hamlet from Coleridge before he went to Germany, and when he had neither read, nor could read, a page of German'." (Furness, New Variorum Edition IV, 152 f.)

und indem andererseits der Held, von dem Thaten gefordert werden, nur Gefühle und Gedanken von sich gebe[8]). Das Ganze zwecke dahin ab, „zu zeigen, wie eine Ueberlegung, welche alle Beziehungen und möglichen Folgen einer That bis an die Grenzen der menschlichen Voraussicht erschöpfen will, die Thatkraft lähmt." Diese allzuweit gehende Ueberlegung, „des Gedankens Bläſſe", welche Hamlet im Monolog III, 1 selbst als Grund seiner Unthätigkeit anführe, erklärt indes Schlegel im Fortgange doch nur für Heuchelei Hamlets gegen sich selbst: „seine weithergeholten Bedenklichkeiten sind oft nur Vorwände, um seinen Mangel an Entschlossenheit zu verkleiden; ‚Gedanken', wie er zu einer andern Zeit (IV, 4) sagt, ‚die nur ein Viertel Weisheit und drei Viertel Feigheit in sich haben.'"

Auch in sittlicher Beziehung beurteilt Schlegel Hamlet viel ungünstiger, als Goethe es gethan: er habe einen natürlichen Hang zu krummen Wegen, zeige tückische Schadenfreude, wenn es ihm gelungen, seine Feinde aus dem Wege zu räumen, er habe keinen festen Glauben, weder an sich noch an irgend etwas. In der Katastrophe sieht auch Schlegel eine vom Schicksal selbst ausgehende, aber unseren Anforderungen an Gerechtigkeit wenig entsprechende Bestrafung des Verbrechers, in welche Unschuldige mit verwickelt werden, und er schließt mit den, wie das Schicksal selbst, dunkeln und rätselhaften Worten: „Das Schicksal der Menschheit steht da wie eine riesenhafte Sphinx, die jeden, der ihr furchtbares Rätsel nicht zu lösen vermag, in den Abgrund des Zweifels hinabzustürzen droht."

Ehe wir hier weiter gehen, müssen wir einen Augenblick prüfen, wie es mit der von diesen Schriftstellern zum Angelpunkt des Stücks gemachten Feigheit und Todesfurcht Hamlets in Wahrheit bestellt ist. Ich glaube, schon die oben Seite 21 genannten Handlungen Hamlets, insbesondere die kühne Furchtlosigkeit, mit der er I, 4 trotz aller Bedenken und Warnungen der tapferen Kriegsleute dem Geiste folgt, seine Worte:

Was wäre da zu fürchten?
Mein Leben acht' ich keine Nadel wert,

hätten ihn vor solchen Vorwürfen schützen sollen. Gerade aber die von Schlegel in Bezug genommene Aeußerung aus dem Monologe IV, 4 zeigt am besten, daß Hamlet in Wahrheit nicht feige ist und nicht aus Feigheit seine Pflicht unerfüllt läßt. Wann hätte je ein wirklich Feiger sich diesen

---

[8]) In dem in Anm. 7 genannten, von den meisten nicht beachteten Aufsatze erklärt Schlegel den Ausdruck „Gedankenschauspiel" näher dahin: „Nämlich nicht ein Schauspiel, durch welches eine Reihe von Gedanken neben der Handlung hinläuft, — sondern ein solches, aus dessen Verwicklung Aufgaben hervorgehen, welche aufzulösen dem Nachdenken des Lesers oder Zuschauers überlassen wird. Hierzu wird der Charakter eines Helden am brauchbarsten sein, dem die Widersprüche seiner sittlichen Natur zum Hauptgegenstand der Betrachtung werden müssen, weil seine Erkenntnis seiner Willenskraft weit überlegen ist." — Uebrigens hatte auch schon Goethe, Wilh. Meister V, 7, gesagt: „Der Held hat eigentlich nur Gesinnungen."

Fehler eingestanden, sich selbst der Feigheit beschuldigt? Ein solcher wird im Gegenteil stets seinen Fehler zu bemänteln und zu beschönigen suchen. Daß aber auch Hamlet selbst im Ernste gar nicht daran denkt, sich für feige zu halten, das ergibt sich aus seinem Monolog am Schlusse des 2. Akts. Wenn er sich hier fragt:

Bin ich 'ne Memme?
Wer nennt mich Schelm? u. s. w. — Wer thut mir dies?

so antwortet er nicht: „Ja, ich bin feige und es ist recht, wenn mich jemand so behandelt," sondern er sagt:

Ha! 'Swounds! I should take it; for it cannot be,
But I am pigeon-liver'd, and lack gall
To make oppression bitter, or ere this etc.

d. h.: Bei Gott, ich müßte es hinnehmen, müßte es mir gefallen lassen, der Schein ist gegen mich, mein Verhalten sieht so aus, als ob es auf Feigheit beruhte, obgleich es in Wahrheit nicht der Fall ist; denn es kann gar nicht anders sein (for it cannot be, but), als daß ich — was eben nach außen den Anschein der Feigheit erregt — zu sanftmütig bin, daß ich eine Taubenleber und zu wenig Galle habe, da ich sonst längst den König umgebracht hätte. Taubenleber und Mangel an Galle bewirken, daß man erfahrene Kränkungen nicht bitter, sondern milde empfindet, sie bedingen Geduld und Sanftmut; das ist aber etwas anderes als Feigheit[9]) [10]). —

---

[9]) Man hat diese Stelle — hauptsächlich veranlaßt durch die Schlegelsche Uebersetzung, welche das wichtige, die beiden Glieder mit einander verbindende und auf eine Ellipse hinweisende „denn" weggelassen hat und das pigeon-liver'd ungenau mit Taubenmut wiedergibt, — sehr häufig dahin mißverstanden, daß Hamlet sich auch hier, wie im vorhergehenden, der Feigheit beschuldige. Allein Tauben sind nicht feig, sondern sanft und geduldig; so sagt die Königin in V, 1: „geduldig wie das Taubenweibchen". Das Zeichen der Feigheit ist bei Shakespeare nicht eine Taubenleber, sondern eine blutlose, weiße, kalte Leber (vgl. Heinrich IV b. IV, 3, Heinrich V. III, 2, Was ihr wollt III, 2, Lear II, 2, Macbeth V, 3). Das ist durchaus nicht dasselbe, wie Delius in seiner Ausgabe zu der Stelle meint. Tauben sind nicht blutlos und kalt, sondern haben und machen warmes Blut; so Troilus III, 1: „Er ißt nichts als Tauben und die brüten ihm heißes Blut." Der Sinn der Stelle ergibt sich deutlich aus der kürzeren Fassung in der ersten Quartausgabe. Hier sagt Hamlet zuerst allerdings: Sure I am a coward; — sure I should take it, fügt aber alsbald hinzu: or else I have no gall, d. h. oder, wenn es doch nicht so ist, wenn ich nicht feige bin, so fehlt es mir an Galle. Daß freilich auch letzteres nicht zutrifft und Hamlet ernstlich auch hieran nicht glaubt, wird sich später ergeben.

[10]) Auch später noch hat man in Hamlets Feigheit oft genug den Grund seines dramatischen Verhaltens erblicken wollen. So allerneuestens wieder J. Spanier, Der „Papist" Shakespeare im Hamlet, Trier 1890. Nach diesem soll aber der eigentliche Sinn der Tragödie nicht sowohl in ihrem unmittelbaren Inhalte, als vielmehr in einer dahinter steckenden religiös-politischen Tendenz liegen, die auf die Rekatholisierung des durch die Tudors der Reformation überlieferten Englands abziele. Hamlet repräsentiere die zur Bekämpfung der Reformation berufene edle englische Jugend und er gehe unter zur Strafe, weil er aus Feigheit die ihm von oben übertragene Mission nicht erfülle. Der Dichter habe damit, daß er in dem von Hamlet veranstalteten

Das allzu viele Denken und Ueberlegen war bei Schlegel schließlich zu einem bloßen Deckmantel für Hamlets Feigheit geworden. Nun aber bemächtigte sich eine eben jetzt in Deutschland aufkommende und alsbald das geistige Leben der Nation beherrschende Denkweise dieses Moments, um es von ihrem Standpunkte aus zur wahren und wirklichen Grundlage unserer Tragödie zu machen. Das war die Hegelsche Philosophie. Nach ihr ist alle Wirklichkeit nur ein Denkprozeß. Sein und Denken ist eins, die Weltgeschichte ist die dialektische Selbstbewegung, Selbstentfaltung, Selbstverwirklichung der substantiellen Idee, der Vernunft, und alles was geschieht, ist nur ein Teil dieser Dialektik. Im Hamlet sahen daher die Anhänger dieser Philosophie ebenfalls nur die Darstellung einer solchen dialektischen Ideenbewegung, zu deren Nachweis sie nun die Vorgänge und Figuren des Stücks unter die abstrakten Formeln und Kategorien ihrer Schule zu zwängen suchten. Der Held selbst wurde dabei zum Repräsentanten des reinen, theoretischen Denkens, der bloßen Reflexion gemacht, indem man in Anknüpfung an Schlegel ein Ueberwiegen der geistigen, intellektuellen Kräfte über die praktischen, des Verstandes über den Willen bei ihm annahm und eben hierauf seine Unthätigkeit im Stück zurückführte. Dem Goetheschen Mangel an sinnlicher wurde ein Uebermaß von geistiger Stärke gegenüber gestellt. Da aber das bloß theoretische Denken die substantielle Vernunft nicht zu realisieren vermag, so führt die den Ereignissen innewohnende Dialektik zur Selbstvernichtung dieses Standpunkts und damit zur tragischen Katastrophe. So ward Hamlet zum Helden und tragischen Opfer der Reflexion.

Ehe ich dazu übergehe, die einzelnen Vertreter dieser Anschauungsweise vorzuführen, seien zwei Eigentümlichkeiten hervorgehoben, zu welchen diese Art der Hamleterklärung geführt hat. Einmal, daß man über den abstrakten Ideen und philosophischen Spekulationen, welche hiernach in dem Stücke dargestellt sein sollten, mehr und mehr den konkreten Inhalt und Zusammenhang der dramatischen Handlung vernachlässigte und andererseits, daß man bei diesem denkenden Helden, diesem „Fürsten der spekulativen Philosophie“ [11]) nur allzusehr der jedem menschlichen Wesen innewohnenden natürlichen Empfindungen, Neigungen, Leidenschaften vergaß und ihn zu einem über alle gemeine Wirklichkeit erhabenen, in die ihm untergelegten Ideen aufgehenden,

---

Schauspiel wirkliche Vorgänge des Stücks sich abspiegeln lasse, selbst angedeutet, daß sein Stück auf die wirklichen Verhältnisse seiner Zeit Bezug habe. Daß dies alles bare Willkür ist, bedarf für den Unbefangenen keines Beweises. Was der Dichter mit diesem, wie mit seinen anderen Dramen bezweckt, hat er durch Hamlet III, 2 sehr klar aussprechen lassen: der Natur einen Spiegel vorzuhalten, in welchem sich Art und Charakter der Zeit, nicht aber ihre historische Wirklichkeit abspiegelt. Ein Spiegel gibt ferner Abbilder, aber keine Allegorien, und vor allem, wie Dowden sehr richtig bemerkt hat: ein Spiegel hat keine Tendenz.

[11]) Der Ausdruck stammt von den Engländern und ist dann von Gervinus bei uns eingeführt worden. Schon 1817 nannte Hazlitt Hamlet „the prince of philosophical speculators“ (s. Furness, A New Variorum Edition of Shakespeare IV, 156).

blut- und leblosen Abstraktum machte. Die Grundbedingungen der Tragödie wurden damit in gleicher Weise verkannt, wie die Grundthatsachen der Psychologie.

Der erste, der Hamlet vom Standpunkte der Hegelschen Philosophie zu erklären versuchte, war, soviel ich sehe, Ed. Gans[12]). Nach ihm ist Hamlet „die Tragödie der Reflexionsnichtigkeit oder, wie man dies auch anders ausdrücken dürfte, die Tragödie des Verstandes. Das Tragische des Verstandes ist aber, daß er das Wahre zu sein scheint und dennoch das Unwahre ist, daß er weder das Substantielle ist, noch das Substantielle erlaubt, sondern daß er nur die zersetzende Macht ist, vor deren Stößen die Welt untergehen würde, wenn nicht gerade die Vernunft diese negative Gewalt zu ihren Diensten verkehrte und sie zu Organen wahrhafter Vollbringung machte." Hamlet selbst, „dieser Held der Reflexion", steht „der gegebenen substantiellen Pflicht als ein bloß Denkender und darum abstrakt Denkender" gegenüber, er macht die Rache zu einer bloß innerlichen, zu einer bloßen Gedankensache. Indem er so, als der bloße Verstand, in den Kampf mit dem Substantiellen und Vernünftigen tritt, muß er tragisch unterliegen, während die Vernunft durch die Dialektik der Begebenheiten, gerade mittelst des Verstands und trotz seines Sträubens, sich zur Verwirklichung bringt. „Hamlet ist darum nächst Faust die tiefste, kühnste und eigentümlichste Tragödie, die je geschrieben worden, weil ihr Held nicht durch das, was sonst wohl menschliche Schwäche heißt, untergeht, sondern gerade durch das, was man die menschliche Stärke nennen muß, nur daß im Verlauf die Dialektik der Begebenheiten zeigt, daß gerade diese Stärke die eigentliche Schwäche und das Mangelhafte sei."

Im Anschlusse hieran machte H. Th. Rötscher[13]) Hamlet selbst zum Hegelschen Philosophen, der in den Worten: an sich ist nichts weder gut noch böse, das Denken macht es erst dazu (II, 2), „das Prinzip des Denkens als die absolute Macht der Dialektik und Kritik erfaßt." Es bricht darin „das Bewußtsein von der unendlichen Macht des Selbstbewußtseins, als der alle Unmittelbarkeit auflösenden Negativität des Denkens, welches sich zum Herrn über alles Gegebene macht, mit einer Klarheit hervor, wie sie nur in der rein theoretischen Natur Hamlets zur Erscheinung kommen kann"[14]).

---

[12]) „Der Hamlet des Ducis und der des Shakespeare" in Gans' Vermischten Schriften juristischen, historischen, staatswissenschaftlichen und ästhetischen Inhalts, Berlin 1834, II S. 269—298. Wann und wo der Aufsatz zuerst erschienen ist, weiß ich nicht.

[13]) Cyklus dramatischer Charaktere (Der Kunst der dramat. Darstellung 2. Teil), Berlin 1844, S. 99—132.

[14]) Der Ausspruch Hamlets: there is nothing either good or bad, but thinking makes it so, ist hier von Rötscher wie von so vielen anderen Hamleterklärern gründlich mißverstanden worden, woran zum Teil wohl die unrichtige Schlegelsche Uebersetzung des Wortes „bad" mit „böse" Schuld ist; es muß „schlecht" heißen. Wie der Zusammenhang der Stelle aufs unzweifelhafteste ergibt (als Rosenkranz sagt, sie hielten Dänemark nicht für ein Gefängnis, erwiedert Hamlet unter Beifügung jenes Satzes: „Nun, dann ist es keins für euch; für mich ist es ein Gefängnis"), bezieht sich der

Hamlet leidet an dem inneren Zwiespalt zwischen der Reflexion und dem Sporne zur That; er kann die Brücke zwischen der Unendlichkeit des Gedankens, der Grenzenlosigkeit der Reflexion und der Beschränktheit, welcher sich der Mensch im Handeln unterwerfen muß, nicht finden [15]). Immer von neuem drängt sich zwischen sein Wollen und Handeln die Reflexion, welche nur dann zur That übergehen will, wenn sie sich ihrer absoluten Reinheit in allen ihren Beziehungen vergewissert, wenn sie den ganzen Kreis der Verhältnisse, unter denen die That ins Leben treten soll, durchmessen und beleuchtet hat, und welche eben dadurch zur Thatlosigkeit verurteilt ist. Diese beharrliche Reflexion wird aber Schwäche und Schuld, wenn sie das als notwendig und vernünftig Erkannte nicht zu verwirklichen vermag; „denn erst in diesem Uebergange erfährt sich der Geist als die reale, positive Macht, als die wahre Einheit des Denkens und des Seins". Hamlet ist also in der Identitätsphilosophie doch noch nicht weit genug fortgeschritten und das wird sein Verderben: „in Hamlet ist die Schuld des theoretischen Bewußtseins individualisiert." In der Katastrophe vernichtet die Macht

---

Ausspruch nicht, wie man meinte, auf die Moralität der menschlichen Handlungen, sondern auf den Wert der Außendinge für den Menschen, welcher von unserer subjektiven und daher individuell verschiedenen Wertschätzung, also von unserem Denken abhängt. Die Stelle hat mit dem Charakter und der Gesinnung Hamlets absolut nichts zu thun; sie gibt eine allgemeine und gerade in Schriften jener Zeit mehrfach ausgesprochene Wahrheit wieder. So schreibt Shakespeares Gönner, Graf Essex, an seine Schwester, Lady Rich: „Ich würde mich nicht im geringsten niederschlagen lassen durch ein Unglück, das mich beträfe, weil ich sehe, daß alle Schicksale schlimm oder gut sind, je nachdem man sie für das eine oder das andere hält." (S. Beilage z. Allg. Zeitung 1864 Nr. 78.) In Montaignes Essays führt Kap. 40 des 1. Buches die Ueberschrift: „Que le gout des biens et des maux dépend en bonne partie de l'opinion que nous en avons," und es findet sich darin der Satz: „Si ce que nous appellons mal et tourment, n'est ny mal ny tourment de soy, ains seulement que notre fantaisie luy donne cette qualité." Vgl. auch Molière, École des femmes IV, 8:

Et qu'enfin tout le mal, quoique le monde glose.
N'est que dans la façon de recevoir la chose.

Und ähnlich sagt auch bei Shakespeare selbst Porzia (Kaufm. V, 1) in Bezug auf die Musik:

Nothing is good, I see, without respect.
Methinks, it sounds much sweeter than by day.

[15]) Etwas ähnliches hatte schon J. F. Fries (über Shakespeares Hamlet, Rostock 1825) gesagt, nur daß hier beide Elemente, vernünftiges Denken und Triebe der Leidenschaft (die dabei „das Romantische" der menschlichen Natur genannt werden) gleich stark in Hamlet vorhanden sein und dieser zwischen beiden hin- und herschwanken sollte: „Der Held sollte, gleich stark angezogen von Leidenschaft und von Weisheit, in der Mitte schwebend zwischen Wunsch und Wille, zwischen Bedenklichkeit und Entschlossenheit, zwischen Beratung und Ausführung, nicht durch seine Thaten, sondern durch seine Leiden, nicht durch seine Unternehmungen, sondern durch seinen Untergang anziehend werden." Wie sich der Verfasser das näher gedacht hat, ist bei seiner dunkeln Ausdrucks- und Darstellungsweise kaum zu erkennen.

der Realität plötzlich alle Resultate der Reflexion; die Leidenschaft vollbringt die Rache, welche die Besonnenheit immer wieder hinausschob. „In Hamlet geht so der Standpunkt der Reflexion zu Grunde; er löst sich durch seine Dialektik selbst auf."

Auch in Rötschers Auffassung tritt ein Widerspruch hervor, der uns schon bei Schlegel begegnet ist und dessen sich der Verfasser gar nicht bewußt worden zu sein scheint. Während er nämlich einerseits die Reflexion als die Wurzel von Hamlets thatloser Schwäche bezeichnet, erklärt er an andern Stellen die Reflexionen, mit welchen sich Hamlet der That entzieht, als bloße Ausflüchte seiner Unentschlossenheit, als Vorwände für seine moralische Feigheit, durch die er sich über sich selbst täuscht; ja er stellt moralische Feigheit geradezu als den Grundzug seiner Natur hin. Damit wäre aber die Reflexion als Wurzel von Hamlets Verhalten beseitigt und wieder die Feigheit, die sich der Reflexion nur als Mittel bedient, an deren Stelle gesetzt; von dem „Helden der Reflexion" bliebe nicht viel übrig [16]).

Auf dieser Schlegel-Hegelschen Grundlage sind dann weiterhin zwei Auffassungen hervorgetreten, die, unter einander verwandt, doch wohl von einander unterschieden werden müssen und deren eine in Gervinus, die andre in Fr. Theod. Vischer ihren Hauptvertreter gefunden hat. Beide Ansichten, besonders die erstere, haben sich eines großen Anklangs zu erfreuen gehabt und können wohl heute noch als die meist verbreiteten angesehen werden.

Nach Gervinus [17]) liegt Hamlets Zaudern nicht bloß Schwäche, son-

---

[16]) Einen krassen, zu völliger Sinnlosigkeit entarteten Auswuchs hat die konstruktive Methode der Hegelschen Schule gezeitigt in der Schrift von Karl Karpf: Τὸ τί ἦν εἶναι; die Idee Sh.s und deren Verwirklichung; Sonettenerklärung und Analyse des Dramas Hamlet (indirekter Beitrag zur Zeitfrage „Glauben und Wissenschaft"), Hamburg 1869. In unserer Tragödie soll hiernach die Vernunftthätigkeit des Geistes nach der Lehre des Aristoteles und damit die eigene Thätigkeit des tragischen Dichters dargestellt sein; ihr ganzer Inhalt wird nach dieser Lehre ins Allegorische verflüchtigt. „In dem Drama Hamlet ist die Selbstthätigkeit der Vernunft — als Entelechie und τὸ τί ἦν εἶναι — als das Sein, das sich selbst Zweck ist und als dem Besonderen Immanente sich selbst hervorbringt und in dem Geschaffenen das mit sich Identische ist — der ideelle Vorwurf." Hamlet ist als die personifizierte Idee anzusehen, die sich nur vermittelst der Negation verwirklichen kann, worin das tragische Moment begründet sein soll.

[17]) G. G. Gervinus, Shakespeare, Leipzig 1849, III S. 240—298. Auf dem Boden der Schlegel-Gervinusschen Auffassung stehen: A. F. Ziel in Herrigs Archiv III, 13 ff.; Vehse, Sh. als Protestant, Politiker, Psycholog und Dichter, Hamburg 1851, I S. 293 ff., II S. 51 ff., 141 ff.; L. Eckardt, Vorlesungen über Sh.s Hamlet, Aarau 1853; Derselbe in Herrigs Archiv XXXI S. 93 ff.; Hettner in Gutzkows Unterhaltungen am häusl. Herd II, 1854, S. 88 ff.; E. Hülsmann, Sh., sein Geist u. s. Werke, 2. Aufl. Leipzig 1856 S. 25 ff. (als Quelle von Hamlets unthätigem Grübeln wird hier sein Skeptizismus, sein Mangel an sittlichen und religiösen Grundsätzen angegeben); L. Noiré, Hamlet, 2 Vorträge, Mainz 1856; Kreyßig, Vorlesungen über Sh., s. Zeit u. s. Werke, Berlin 1862, II S. 215—266; Oehlmann im Sh.-Jahrb. III, 205 ff.; Bodenstedt in der Einleitung zu seiner Hamletübersetzung (Sh.s Dramat. Werke, 25. Bändchen, Leipzig 1870); L. Feist, Ueber das

dern zum guten Teil Weisheit und Gewissenhaftigkeit zu Grunde. Auch hier ist er vor allem der Mann des Denkens; „der Gedanke ist ihm das Maß der Dinge geworden," wofür wieder der in Anm. 14 angeführte Ausspruch Hamlets mißverständlich in Bezug genommen wird. In diesem Satze liege der Ursprung der Bedenken und Zweifel, die in Hamlet über seine Rachepflicht aufsteigen. „Das Denken macht eben diese Pflicht und That für Hamlet voller Zweifel und Schwierigkeit. Die ‚zu genaue Erwägung des Ausgangs' regt zuerst die moralischen Bedenken auf, nicht gewissenlos und voreilig zu sein, und dann die Klugheit und Umsicht, in Ausführung des Werkes sicher und vorsichtig zu gehen." Allein das Temperament, „die phlegmatische Natur des Mannes" bewirke, „daß in beiden, in Gewissenhaftigkeit und Vorsicht, zu viel, für die That und Aufgabe nichts geschieht." Der Mangel einer gewissen „heroischen Borniertheit", wie Kreyßig es ausdrückte, lähme ihm die Thatkraft. Diese Mängel seiner Natur erkenne Hamlet selbst; er werfe sie sich in leidenschaftlicher Erregung vor und steigere sich dann zu einer fliegenden Hitze, in der er die hemmenden Bedenken von sich werfe. Doch habe er den sicheren Takt des Handelns einmal verloren, so daß er im Augenblicke der That (bei der Tötung des Polonius) irre gehe. Nach diesem Fehlgriffe grüble er sich in eine Art von Fatalistik hinein, die ihn völlig erschlaffe und ihn seiner besten Eigenschaften beraube. Er werde hart, grausam, hinterlistig und seine allzu große Gewissenhaftigkeit schlage, wie sich besonders bei seinem Verfahren gegen Rosenkranz und Güldenstern zeige, geradezu in Gewissenlosigkeit um. „So kommt er zuletzt an Heimtücke und Hinterlist selbst auf den Standpunkt, den sein Oheim einnimmt, dessen Unthaten zu rächen er berufen war," und so bringe er es dahin, daß er trotz seiner Gewissen-

---

Verhältnis Hamlets zu Ophelia, 2. Aufl. Bingen 1877; A. Dehlen, Sh.s Hamlet, Göttingen 1883 (hier wird Hamlets Neigung zur Reflexion in etwas unklarer Weise auf unentwickelten Charakter zurückgeführt); Julius Schiller, Sh.s Hamlet im Lichte der christl. Weltanschauung, in Luthardts Zeitschr. für kirchl. Wissensch. u. kirchl. Leben, 6. Jahrg. 1885 S. 218 ff., 323 ff. (hier wird die Reflexion aus Hamlets religiösem Bewußtsein abgeleitet); August Schwartzkopff, Sh.s Dramen auf ewigem Grunde, Bremen u. Leipzig 1888 S. 42—71, nach dessen ganz unklaren Ausführungen Hamlets Reflexionskrankheit und Thatenscheu von „einem Geschwür im Gewissen", einer „diabolischen Ueberhebung", nämlich seiner wilden Rachsucht und seiner Gleichgültigkeit gegen ungerecht vergossenes Blut herrühren soll. Ferner: G. Hauff, Sh.s Hamlet, Hamburg 1891 (Sammlung gemeinverst. wiss. Vorträge, N. Folge Heft 117; die Ansichten dieses Schriftstellers schillern indes in verschiedenen Farben); H. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, 4. Aufl. Oldenburg 1891, II S. 228—275; Walther Ribbeck in den Grenzboten 1891 S. 567 ff. Auch ich selbst hatte mich früher, bei Gelegenheit einer Besprechung des in Kap. 5 Anm. 12 genannten Kohlerschen Buches, in der Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft V, 194 f. im Sinne dieser Ansicht ausgesprochen. — Auch die allerneuste Schrift über Hamlet: Hugo Meyer (Prof. der Rechte in Tübingen), Hamlet und die Blutrache, Leipzig 1892, ist wohl hierher zu rechnen, in welcher zunächst die Goethesche Ansicht gebilligt, dann Hamlet als „das Drama der schuldhaften Reflexion, des schuldhaften Ueberwiegens der Kritik über die eigene Leistungsfähigkeit" bezeichnet wird, die aber im übrigen jede Bestimmtheit der Auffassung vermissen läßt.

haftigkeit, Vorsicht und Erwägung, die ihn von der gerechten Bestrafung eines Einzigen abhielt, zuletzt mit seiner ungeschickten Rache Schuldige und Schuldlose zugleich verderbe. Das Ziel des Dichters sei gewesen, „das nutzlose Blutbad zur Charakterisierung wie zur Bestrafung des Helden zu gebrauchen, der das nötige Blut zu vergießen den Mut nicht hatte.“ Indem hier gezeigt werde, wie unter der einseitigen Bildung des Geistes die wirkende Seite unserer Natur gelähmt und gebunden werde und wie dies zu Unheil und Verderben führe, sei das Gedicht von Hamlet „eine Verherrlichung der handelnden Natur aus dem Bilde des Gegenteils.“

Auch hier wieder tritt uns die nun schon mehrfach beobachtete, merkwürdige Erscheinung entgegen, daß der Kritiker, der zu Anfang und zu Ende seiner Erörterung das Denken als den Hauptzug von Hamlets Wesen und den letzten Grund seines zögernden Verhaltens hinstellt, im Laufe derselben ganz unversehens dazu kommt, an die Stelle dieses Denkens eine unmittelbar natürliche Empfindung, eine Eigenschaft des Temperaments (hier des Phlegmas) zu setzen, welche von der That zurückhält und ihrerseits erst das Denken und die Bedenken hervorruft. Es beruht dies einerseits auf der der Hegelschen Schule überhaupt eigenen Unklarheit und Verworrenheit auf dem Gebiete der Psychologie; andrerseits aber auf der instinktiv empfundenen psychologischen Wahrheit, durch welche diese ganze Auffassungsweise thatsächlich über den Haufen geworfen wird: daß nämlich in dem Denken an und für sich niemals der Grund eines andauernden unentschlossenen Zögerns liegen kann. Der hier angenommene Gegensatz zwischen Denken und Handeln besteht in Wahrheit nicht, ersteres ist an sich kein Hindernis für letzteres, ebenso wie eine noch so stark entwickelte Geisteskraft der Willenskraft keinen Eintrag thun kann. Die Annahme des Gegenteils beruht auf einer unwahren und unmöglichen Abstraktion der Hegelschen Schule, an der unser Dichter selbstverständlich keinen Teil hat. Hält sich das Denken über ein Handeln innerhalb der Grenzen der Vernunft, dann muß es notwendig einmal in einen Entschluß, sei es zu handeln oder nicht zu handeln, ausmünden. Zieht dagegen das Denken stets neue, von der Vernunft nicht anerkannte Zweifel und Bedenken herbei, so daß ein Entschluß nicht zu stande kommt, dann liegt der Grund der Unentschlossenheit und Unthätigkeit nicht mehr in dem Denken selbst, sondern in einer der Entschlußfassung oder dem Handeln abgeneigten Empfindung des Subjekts, deren es sich nicht klar bewußt ist oder sich nicht bewußt sein will. Die von dem Denken aufgeworfenen Zweifel sind dann Scheingründe oder Vorwände zur Verdeckung der nicht eingestandenen Empfindung; diese hat sie hervorgerufen, nicht der Verstand.

Die hier in Rede stehende Auffassung verwechselt Denken und Bedenklichkeit; alles, was sie zur Erklärung von Hamlets Verhalten vorbringt, weist lediglich auf letztere hin. Bedenklichkeit aber hat mit der Denkkraft und dem Verstande nichts zu thun, sondern sie besteht in der auf Aengstlichkeit beruhenden Neigung des Gemüts, Bedenken zu schaffen.

Im Lichte dieser Auffassung erscheint Hamlet daher nicht als „der Held des Gedankens", sondern in Wahrheit als ein Held der Bedenklichkeit und Aengstlichkeit oder, wie die vorigen es genannt hatten, der Feigheit [18]).

Wie steht es aber mit dieser Bedenklichkeit selbst?

Ist Bedenklichkeit eine angeborene Eigenschaft des Gemüts, so heißt es unsrem Dichter eine psychologische Unmöglichkeit zumuten, wenn Gervinus annimmt, Hamlet werfe dieselbe im Laufe der dramatischen Handlung plötzlich ab und verkehre seine bisherige allzugroße Gewissenhaftigkeit in ihr Gegenteil, so wie man etwa ein Kleid wechselt. Gerade bei Shakespeare, dem Meister der Psychologie, der seine Charaktere mit so großer, teilweise geradezu starrer Konsequenz durchzuführen pflegt, kann ein solcher, dazu noch ziemlich unmotivierter Charakterwechsel am allerwenigsten angenommen werden. Vielmehr werden wir, wenn wir Hamlet in der zweiten Hälfte des Stücks in der That unbedenklich und rücksichtslos handeln sehen, daraus zu schließen haben, daß ihm ängstliche Bedenklichkeit überhaupt fremd ist und daß daher auch die Verzögerung seiner Rache darin ihren Grund nicht haben kann. Dazu kommt, daß Hamlet auch schon vor dem Tode des Polonius eine Reihe von Handlungen ohne jede Spur von Bedenklichkeit, ja ohne sich nur zu besinnen, rasch und entschlossen vornimmt, so daß wir ihn, statt für bedenklich, eher für das Gegenteil halten müssen. So, wenn er sich in I, 2 sofort entschließt, den Geist anzureden, „gähnt auch die Hölle selbst", wenn er in I, 4 unter Abweisung aller Bedenken und Warnungen der Freunde dem Geiste folgt, wenn er in II, 2, ohne auch nur die nächste Folge zu bedenken, das Schauspiel anordnet, wenn er bei der Tötung des Polonius selbst ohne jede Ueberlegung verfährt. Wie sollen sich bei einem bedenklichen Naturell solche Handlungen, und wie soll sich gegenüber solchen Handlungen gerade in Bezug auf die Rache eine übergroße Bedenklichkeit erklären? Das sind unvereinbare Widersprüche, die auch dadurch nicht behoben werden, daß sich Gervinus für jene raschen Handlungen auf Hamlets „Reizbarkeit und Erreglichkeit, die in einer lodernden Phantasie wurzelt", beruft. Wo bleibt dabei „das ruhige, stille, phleg-

[18]) Daß nach der Gervinusschen Auffassung der Grund von Hamlets Unthätigkeit nicht im Denken, sondern im Gemüt beruht, ist schon von Oehlmann, Die Gemütsseite des Hamletcharakters (Sh.-Jahrb. III, 205 ff.), richtig hervorgehoben worden. — Die hier in Rede stehende Gemütseigenschaft gehört besonders dem weiblichen Geschlechte zu und so ist denn von manchen Kritikern, wie von Bodenstedt (Westermanns illustr. Monatshefte XIX, 84) auch geradezu gesagt worden, daß das weibliche Element in Hamlet vorherrsche. Die letzte Konsequenz dieses Standpunktes hat dann der Amerikaner E. P. Vining (The mystery of Hamlet. an attempt to solve an old probleme. Philadelphia 1881; ins Deutsche übersetzt von A. Knoflach, Das Geheimnis des Hamlet 1883) gezogen, der die Meinung vertritt, Hamlet sei ein heimlich als Prinz auferzogenes Frauenzimmer, das in Horatio verliebt und auf Ophelia, mit der dieser sehr vertraut scheine, eifersüchtig sei, woraus sich auch seine Unliebenswürdigkeit gegen letztere erkläre. Auch Hamlets Zungenfertigkeit und seine Sucht, in Wortstreiten die Oberhand zu behalten, sollen als weibliche Charakterzüge für diese Annahme sprechen.

matische Temperament" Hamlets, und warum macht sich jene Reizbarkeit und Erreglichkeit nicht für die Rache geltend? [19])

Für die allzu große Bedenklichkeit und Gewissenhaftigkeit Hamlets beruft man sich hauptsächlich auf eine Stelle im Monologe des dritten, sowie auf eine solche in dem des vierten Akts, in welchen Hamlet selbst die Gründe seines Verhaltens darlege. Was die erstere Stelle betrifft, so werden wir später, im 10. Kapitel, zeigen, daß der Monolog III, 1 sich überhaupt nicht auf die Rache bezieht und daß insbesondere die oft angeführten Worte:

So macht Gewissen Feige aus uns allen;
Der angebornen Farbe der Entschließung
Wird des Bedenkens Bläße [20]) angekränkelt,

---

[19]) Bulthaupt will (in Anlehnung an ein Moment der Ulricischen Ansicht, s. unten Kap. 5) den Gegensatz zwischen Hamlets Zögern bei der Rache und seinem sonstigen raschen Handeln daraus erklären, daß ihn zur Rache, anders wie bei den sonstigen Handlungen, kein innerer Trieb leite, daß sie ihm als etwas Fremdes von außen aufgetragen sei, so daß er hier Frist zum Nachdenken habe; mit dem Herannahen der Reflexion aber könne er nicht mehr impulsiv sein. Hiernach läge die Ursache seines Zögerns wiederum nicht in der Reflexion, sondern in dem Mangel eines inneren Triebes, welcher Mangel erst zur Reflexion hinführte. Aber auch so bliebe noch unerklärt, warum Hamlet gegen Polonius, Rosenkranz und Güldenstern ꝛc. einen inneren Trieb zur That empfände und ihm ein solcher nur gerade gegen den König fehlte.

[20]) The pale cast of thought. Schlegel übersetzt: „des Gedankens Bläße", und eben diese Uebersetzung hat mit dazu beigetragen, daß man in Hamlet den Helden des Gedankens und der Reflexion erblickte. Allein wie der ganze Zusammenhang der Stelle ergibt, in welcher lediglich von dem Motive der Furcht die Rede ist (vgl. unten Kap. 5 bei Anm. 13), wie insbesondere auch die folgenden, auf thought bezüglichen Worte „durch diese Rücksicht" (with this regard) erweisen, kann thought hier nicht das Denken, die Reflexion als solche bezeichnen, sondern nur: ängstliches, furchtsames Bedenken der Folgen, ebenso wie in der gleich zu besprechenden Stelle IV, 4: some craven scruple of thinking to precisely on the event, a thought, which quarter'd hath three parts coward. Es ist dasselbe, was in Richard III. IV, 3 fearful commenting, in Troilus II, 2 the sense of fear, ready to cry out „Who knows what follows!" genannt wird. Daher hat dieses Bedenken auch die blasse Farbe, d. h. nicht die Stubenfarbe des Denkens, sondern die Blutfarbe der Furcht. Vgl. die ganz an unsere Stelle anklingenden, nur die entgegengesetzte Richtung verfolgenden Worte Yorks in Heinrich VI b. III, 1:

Now, York, or never, steel thy fearful thoughts,
And change misdoubt to resolution; — —
Let pale-fac'd fear keep with the mean-born man,
And find no harbour in a royal heart.

Daß the pale cast of thought sich nicht auf das Denken als solches bezieht und daß dieses an sich die Entschließung zu großen Unternehmungen nicht hindert, zeigen deutlich die daran anschließenden weiteren Worte:

Faster than spring-time showers comes thought to thought,
And not a thought but thinks on dignity.
My brain, more busy than the labouring spider,
Weaves tedious snares to trap mine enemies.

Das sind Gedanken, die selbst the native hue of resolution, die frische Farbe der Entschließung an sich tragen.

Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren so der Handlung Namen,

nicht das wahre Motiv von Hamlets Verhalten angeben. Das letztere gilt auch von der anderen Stelle im Monolog IV, 4. Hier sucht sich Hamlet zur Rache anzuspornen und sagt dabei, er wisse nicht, warum er sie noch nicht vollzogen habe:

Sei's viehisches Vergessen, oder sei's
Ein banger Zweifel, welcher zu genau
Bedenkt den Ausgang, — — ich weiß nicht u. s. w.

Schon daß Hamlet den Grund seines Zauderns nicht zu wissen erklärt und mehrere Möglichkeiten dafür angibt, zeigt, daß den von ihm angeführten Möglichkeiten kein großes Gewicht beizulegen ist. Wenn er aber dabei die Alternative zwischen zwei so entgegengesetzten Gründen offen läßt, wie Vergessen, d. h. völligem Nichtbedenken und zu genauem Bedenken, so ergibt sich, daß jedenfalls das letztere der richtige Grund nicht sein kann. Von einem zu genauen Bedenken müßte er ein bestimmtes Bewußtsein haben und könnte nicht daneben von der Möglichkeit des Vergessens reden. Und ferner: wenn der Grund seines Nichthandelns ein zu genaues Bedenken des Ausgangs wäre, wenn wirklich von ihm gälte, was Richard III. (IV, 3) sagt: „bängliches Erwägen sei schläfrigen Verzuges blei'rner Diener", so müßte er auch genau wissen, was den Inhalt seiner Zweifel und Bedenken bildete. Allein auch hiervon hat er keine bestimmte Vorstellung, wie der englische Text der Stelle zeigt: whether it be — some craven scruple of thinking to precisely on the event, also irgend ein banger Zweifel, von dessen Inhalt er weiter nichts weiß, in vollem Widerspruch zu dem thinking to precisely, woraus sich ergibt, daß von letzterem bei ihm keine Rede sein kann.

Dazu kommt weiter, daß Hamlet in den übrigen Teilen des Monologs einzig und allein auf den anderen Grund, das Nichtbedenken der That, das Vergessen Bezug nimmt. So, wenn er sagt:

Gewiß, der uns mit solcher Denkkraft schuf,
Voraus zu schaun und rückwärts, gab uns nicht
Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
Um ungebraucht in uns zu schimmeln;

ferner:

Wie steh' denn ich,
Den seines Vaters Mord, der Mutter Schande,
Antriebe der Vernunft und des Geblüts,
Den nichts erweckt? (and let all sleep?)

ebenso wie er sich schon im Monolog am Schlusse des zweiten Akts „seiner Sache fremd (unpregnant of my cause) gescholten hatte. Wie könnte er so sprechen, wenn er vor zu vielem Denken über die That nicht zu einem Entschlusse gekommen wäre? So schließt er denn auch den Monolog IV, 4 mit den Worten:

O, von Stund' an trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet!

ebenso wie er im Monolog II, 2 gesagt hatte: „Frisch ans Werk, mein Kopf!“ Darin liegt doch, daß er bis jetzt an die Vollziehung der That überhaupt noch nicht gedacht hat und nun erst, zur Vorbereitung ihrer Ausführung, an sie zu denken beginnen will.

Endlich ist noch gegen die Annahme allzu großer Bedenklichkeit bei Hamlet geltend zu machen, daß, wenn der Dichter wirklich einen überbedenklichen, übergewissenhaften und deshalb zaudernden Helden hätte schildern wollen, er sich gewiß nicht damit begnügt hätte, ihn an zwei vereinzelten Stellen von seiner Bedenklichkeit reden zu lassen. Vielmehr würde er ihn dann ganz gewiß in seiner Bedenklichkeit, beschäftigt mit seinen ängstlichen Zweifeln und Erwägungen über die That und ihre Folgen, mit Entwerfung und Verwerfung von Plänen u. s. w. dem Zuschauer vorgeführt haben. Man sehe nur, wie er seinen Brutus (Cäsar II, 1) und seinen Macbeth (I, 7) ihre Zweifel und Bedenken über die sie beschäftigende That dem Zuhörer auseinander setzen läßt, wie er in Troilus II, 2 den Gegensatz des thatenlustigen Troilus zu dem bedächtigen Helenus und dem bedenklichen, zögernden Hektor zu schildern weiß. Von all dem finden wir bei Hamlet nichts. Nur an zwei Stellen äußert Hamlet überhaupt Bedenken gegen seine That; allein an beiden Stellen, im Monolog II, 2, wo er die Wahrheit der Enthüllung des Geists anzweifelt, und in III, 3, wo er den König nicht im Gebet töten will, ist er nicht von sich aus mit dem Gedanken an die Rache beschäftigt, sondern dieser ist ihm durch zufällige äußere Anlässe aufgedrängt und die sofort hiergegen aufsteigenden Bedenken entstammen, wie wir später sehen werden, andren Gründen als übergroßer Bedenklichkeit und Gewissenhaftigkeit. Aus eigener Bewegung sehen wir Hamlet nie und nirgends mit dem Gedanken an die Rache oder mit Gründen dagegen beschäftigt, wohl aber das ganze Stück hindurch mit allen möglichen andren Dingen, und es scheint mir nicht zweifelhaft, daß der Dichter gerade hierdurch hat andeuten wollen, daß Hamlets Gedanken überhaupt nicht, auch nicht im Stillen, auf die Rache gerichtet sind.

So erscheint denn die hier besprochene Auffassung, trotz des großen Anklangs, den sie gefunden, nach allen Richtungen hin unhaltbar. Nicht nur im Denken, sondern auch in der Bedenklichkeit kann Hamlets Zaudern nicht begründet sein.

Mitten in diese Auffassung hinein hat nun aber Gervinus, worin ihm ebenfalls viele gefolgt sind, noch eine zweite Erklärung des Hamlet-Charakters und der Hamlet-Tragödie gestellt, welche mit jener an sich eigentlich nichts zu thun hat, vielmehr zu den in Kap. 5 darzulegenden Ansichten hinüberleitet. Hiernach ist Hamlet der Repräsentant einer neueren, vorgeschritteneren Zeit, der „aus der Heroensitte des Naturzeitalters herausstrebt, in das ihn das Schicksal gestellt hat, wo alles auf die physische Kraft und auf den Trieb zum Handeln ankommt, den ihm die Natur versagt hat.“ Von zärterem Nervengewebe, höherer Bildung, schärferem Denken, feinerem Gemüt als seine rohe und wilde Zeit, reiche er als ein Markstein einer sich ändernden Civilisation in eine Welt von feineren Gefühlen hinüber. Unsere moderne

Empfindsamkeit sei in Hamlet gleichsam um zwei Jahrhunderte von dem Dichter antizipiert. Als Idealist sei er der ihn umgebenden realen Welt nicht gewachsen und könne daher deren Sitten und Anforderungen nicht Genüge leisten, woran er denn tragisch zu Grunde gehe.

Der Gegensatz zwischen dem Helden und seiner Zeit, auf den hier der tragische Konflikt gegründet wird, ist also in der Weise gedacht, daß das Stück in einem rohen und wilden Naturzeitalter, sonach in einer, hinter der des Dichters weit zurückliegenden Zeit spiele, der Held dagegen einen modernen, über die Zeit des Dichters um zwei Jahrhunderte hinausgeschrittenen Charakter habe. Allein beides trifft nicht zu.

Zur ersteren Annahme hat sich Gervinus durch die dem Stück zu Grunde liegende, im grauen germanischen Altertum spielende Sage verleiten lassen. Wie aber der Dichter den Inhalt der Sage in seiner Tragödie völlig umgestaltet hat, so hat er sich auch rücksichtlich der Zeit an dieselbe nicht gebunden. In dem Stücke kommt keine einzige Person vor, welche als rohe Kraftnatur, als Vertreter einer wilden Heroenzeit gelten könnte. Der König mit seiner Diplomatie und seinen Vergiftungskünsten, der superkluge Polonius, Laertes mit seiner Pariser Modebildung, die gezierten Höflinge, der Wittenberger Horatio, Fortinbras mit seinem Söldnerheer: alle weisen auf ein Zeitalter hochentwickelter Kultur, wie es das des Dichters selbst gewesen ist. Ebenso trägt alles, was wir sonst im Stücke hören und sehen, Geschehnisse und Einrichtungen, Sitten und Anschauungen, einschließlich, wie noch gezeigt werden wird, der Rachepflicht, das Gepräge eben dieser Zeit. Kurz, das Stück spielt — nicht historisch, aber kulturell — im Zeitalter des Dichters, wie fast alle seine Dramen; es zeigt, entsprechend dem von Hamlet III, 2 bezeichneten Zweck des Schauspiels, „the very age and body of the time, his forme and pressure“.[21])

Einen anderen Grund hatte es, wenn man dem Helden selbst einen modernen Charakter beilegte. Darunter dachte man sich nämlich speziell den deutschen Charakter, wie man ihn damals auffaßte. Wie das vorige Jahrhundert Hamlet sich selbst zu assimilieren gesucht hatte, so glaubte man auch jetzt wieder in ihm einen Repräsentanten des eigenen Volks und der eigenen Zeit mit ihren politischen Strebungen vor sich zu haben. In seinem Charakter fand man gerade die Eigenschaften wieder, die man damals, in

[21]) Vgl. Kreyßig, Vorles. über Shakespeare II, 221 ff., v. Friesen, Briefe über Shakespeares Hamlet 198 ff., Timon, Shakespeares Drama in seiner natürlichen Entwicklung dargestellt, Leyden 1889, S. 389 f. Daher ist es auch nicht zu billigen, wenn auf der Bühne dem Stück das Kostüm des frühen Mittelalters gegeben wird. Wie soll das mit den Schauspielern, den Miniaturporträts, der Philosophie, Wittenberg, Paris, dem Liebesbriefe Hamlets, der Sprache eines Osrick, den Rappieren, den Geschützen, der Schweizergarde, der Kutsche Opheliens u. a. in Einklang zu bringen sein? Die Rappiere insbesondere kamen in England erst unter Elisabeth in Aufnahme; G. W. Thornbury, Shakspere's England (London 1856) I, 184 bemerkt darüber: „When the rapier superseded the sword and buckler, old men lamented that England had fallen, and that the days of manly fighting were gone for ever.“

den politisch trüben Jahren vor und nach 1848, als die Vorzüge und Mängel des deutschen Volkes, des hoch gebildeten, fein empfindenden, aber unpraktischen, träumerischen Volkes der Dichter und Denker, anzusehen gewohnt war und in denen man den Grund des politischen Mißgeschicks der Nation erblickte. Gerade die hier besprochene Auffassung ist es, welche die zuerst von Börne aufgestellte Parallele zwischen Hamlet und Deutschland (s. oben S. 26) wieder aufgriff und weiter auszuführen suchte und welche in dem Ringen Hamlets um seine Rache ein Abbild des machtlosen, vergeblichen Strebens des „deutschen Michels" nach Einheit und Freiheit sah, wie dies besonders von Freiligrath in dem Gedichte „Hamlet" (1844), beginnend mit den Worten: „Deutschland ist Hamlet!" geschildert worden ist. Aber freilich war es nicht Hamlet, sondern nur die Hamleterklärung, in welcher sich die Ideen und Bestrebungen der damaligen Zeit abspiegelten[22]), und andrerseits täuschte man sich, wie die Folgezeit gelehrt hat, in dem Charakter des deutschen Volkes, wenn man diesen in Hamlet dargestellt sehen wollte[23]). In Wahrheit entsprach die Auffassung, die man sich von Hamlet damals gebildet hatte, nicht dem Charakter des deutschen Volks selbst, sondern lediglich dem Wesen gewisser Klassen desselben: der damaligen deutschen Professoren, Stubengelehrten und Bildungsphilister, die, in abstrakten, idealen Sphären lebend und webend, den Verhältnissen und Anforderungen der realen Welt entfremdet waren, die vor jeder Anwendung physischer Gewalt, vor allem, was mit „Blut und Eisen" zusammenhängt, eine nervöse Scheu empfanden, und die glaubten, Deutschland bloß durch die Macht der Idee einigen zu können. Mit anderen Worten: ihren eigenen Geist und ihre eigene Empfindungsweise, beide bedingt durch die moderne Art der Erziehung und Ausbildung, übertrug die deutsche Hamlet-Kritik auf ihren Helden, machte ihn zum deutschen Professor und Philosophen, der nun freilich zu der Zeit des Stückes nicht passen wollte, und nannte ihn so einen modernen Charakter[24]).

---

[22]) Sehr richtig sagt Hebler, Aufsätze über Shakespeare, 2. Aufl. 1874 S. 83: „Hamlet ist Deutschland am unzweifelhaftesten in dem Sinne, daß die deutsche Hamlet-Erklärung die gleichzeitige Geschichte des deutschen Geistes überhaupt im kleinen ist."

[23]) Ein liebenswürdiges Zeugnis stellt uns hierüber der verdiente Herausgeber der New Variorum Edition of Shakespeare, der Amerikaner Horace Howard Furneß aus, wenn er seinen dritten und vierten, Hamlet enthaltenden Band der deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar widmet, als representative of a people whose recent history has proved once for all, that „Germany is not Hamlet". Im Jahre 1871 soll Hoffmann v. Fallersleben in einem Gedichte an Moltke diesen gepriesen haben, daß er Deutschland „enthamletirt" habe.

[24]) In höchst interessanter Weise tritt dies hervor bei Friedr. Theod. Vischer, Altes und Neues III, 372 f., der sich die Art, wie der Dichter seinen Helden geschaffen, in folgender Weise vorstellt: „Shakespeare hat sich gefragt: wie ginge es unser einem, wenn ihm eine Aufgabe würde, wie dem dänischen Prinzen? und er hat sich geantwortet: fürchterlich und erbärmlich! Zu einer halbwahnsinnigen Phantasieunruhe würde mich's aufscheuchen! In Witzgarben, in Vulkanausbrüchen beredter, sittlicher Wuth u. s. w. würde ich mein Feuer versprühen, verschießen, verhauchen, am unrechten Orte grausam handeln, den rechten Moment verzappeln, als lächerlicher, böser Narr umgehen u. s. w.,

Faßt man die Shakespearesche Figur unbefangen ins Auge, so hat sie nichts spezifisch Modernes und überhaupt nichts an sich, was nicht ihrer, d. h. der Zeit des Dichters gemäß wäre. Wie hätte der Dichter auch Anschauungs- und Empfindungsweisen schildern sollen, die erst zwei Jahrhunderte nach ihm ins Leben traten? Aber hohe Geistesbildung, scharfes Denken, feine Empfindung, selbst Weltschmerz sind nicht so modernen Datums, wie man hier annehmen wollte. Daß hierin das Zeitalter des Dichters hinter dem unsern nicht zurückstand, beweisen neben vielem andrem die oben S. 32 Anm. 14 erwähnten Briefe des Grafen Essex. Spezifisch modern ist nur das

---

und wenn es sehr gut ginge, im letzten späten Augenblick ans Ziel hin nicht schreiten, sondern fallen," — wobei der Verfasser unter dem „unser einer" und dem „ich" natürlich nicht Shakespeare, sondern sich selbst, den berühmten Tübinger Professor der Aesthetik und Verfasser von „Auch Einer" geschildert hat. So meinte denn auch Hauff a. a. O. S. 44 geradezu, Hamlet tauge eher zum Professor in Wittenberg, als zum König von Dänemark, wobei er nur statt Wittenberg besser eine moderne deutsche Universität genannt hätte. Auch das Bild, das ein anderer Tübinger Aesthetiker, K. Köstlin („Shakespeare und Hamlet" im Morgenblatt 1864 Nr. 25, 26, sowie „Shakespeare-Studien" in Prutz' Deutschem Museum 1867 Nr. 29—31) von Hamlet entworfen hat, wonach derselbe nicht unthätig, aber zu genial, zu sehr Held und Ritter des Geistes ist, zu sehr ein Innenleben führt, um sich im Getriebe der äußeren Welt zurecht zu finden, so daß er, wo er handelt, nicht gehörig bei der Sache ist, ungeschickt und unpraktisch zu Werke geht, und daher auch im Zusammenstoß mit der ihm in dieser Beziehung überlegenen Welt unterliegt, — auch dieses Bild läuft ganz auf den bekannten, für uns Jetzige freilich schon etwas veralteten Typus des damaligen deutschen Professors hinaus. Hierbei, wie bei dieser ganzen modernisierenden Auffassungsweise war übrigens das übersehen, daß eine solche Ungeschicklichkeit auch bei den Neueren mit „hoher Geistigkeit" oder feiner organisiertem Gefühl, überhaupt mit dem Charakter eigentlich gar nichts zu thun hat, sondern, sofern sie typisch ist, sich lediglich als Folge mangelnder Uebung und Gewöhnung darstellt. — Neuestens ist eine solche Modernisierung Hamlets wieder unternommen worden von A. v. Berger (Dramaturgische Vorträge, Wien 1890, S. 132 ff.), bei welchem übrigens mehrere verschiedene Ansichten über Hamlets Charakter durch einander laufen. Hamlet wird hier zum modernen Aufklärungs- und Bildungsphilister, zu einem zimperlichen Produkt der modernen Verweichlichung gemacht, der vermöge seiner Bildung und seines blutscheuen Nervensystems „ein Feind von allem Rohen ist", und der im gegebenen Falle eigentlich nach der Polizei rufen müßte. Allerdings soll er der Zeit des Dichters angehören, aber diese wird einfach der unseren gleichgestellt. Als ein Held der Aufklärung und Geistesbildung sei er vom Dichter in ein altenglisches, rohes, tragisches Spektakelstück hineingestellt, und benehme sich der ihm bereiteten heroischen Situation gegenüber so, wie sich eben ein Zeitgenosse Shakespeares oder ein geistreicher, aufgeklärter Herr, wie sie heutzutage (!) dutzendweise zu finden sind, auch benehmen würde, „der ein gutes Buch mehr liebt als eine gute Klinge, dem ein anregendes Gespräch lieber ist als ein Waffengang, und der zu Gewaltthaten gar nicht aufgelegt ist". Er stehe über seiner Aufgabe, weil sie unter seiner Würde sei; „er ist dazu verurtheilt, den Henker zu machen, und con amore kann doch nur Henker sein, wer von einerlei geistiger Rasse mit dem Verbrecher ist". Goethe (Gespräche mit Eckermann I, 175) sagte: „Shakespeare ist ein großer Psychologe; man lernt aus seinen Stücken, wie den Menschen zu Mute ist." Nun, ich glaube, wenn jemanden so zu Mute ist, wie Hamlet in seinen Monologen, dann kann er nicht das Gefühl haben, einer höheren und edleren Lebensanschauung zu folgen und etwas zu unterlassen, was unter seiner Würde ist.

Sicheinspinnen in abstrakte Ideen und eine gemachte, weichliche Empfindsamkeit; diese Eigenschaften aber fehlen Hamlet vollständig, dessen Empfindungsweise, wie wir sehen werden, nicht weich, sondern herbe und dessen Denken ein durchaus reales ist. Andrerseits ist aber Hamlet, trotz seiner hohen Bildung und feinen Empfindung keineswegs von jener nervösen, manchen Modernen eigenen Scheu vor Blut und Gewalt, die man ihm andichten wollte; daß er unter Umständen seine Fäuste und sein Schwert energisch zu gebrauchen weiß, dafür sprechen die oben S. 21 angeführten Beispiele. Und ebensowenig kann Hamlet wie ein moderner Theoretiker als unpraktisch und ungeschickt zum Handeln angesehen werden. Was er wirklich erreichen will, das weiß er sehr geschickt anzugreifen, wie die Veranstaltung des Schauspiels, sein Verfahren gegen Rosenkranz und Güldenstern u. a. deutlich zeigt.

Held und Stück gehören also zeitlich durchaus zusammen, beide gleichmäßig zu dem Zeitalter des Dichters; weder rückwärts noch vorwärts ist dieser über seine eigene Zeit hinausgeschritten. Nur insofern liegt jener Annahme eines Zeitgegensatzes eine gewisse Wahrheit zu Grunde, als dieses Zeitalter, das hochgebildete, vielfach schon überfeinerte, dabei aber noch durchaus kraft- und waffenfrohe 16. Jahrhundert und insbesondere die Elisabethanische Periode in kultureller Beziehung eine Uebergangsperiode zwischen Mittelalter und Neuzeit bildet und daher Elemente von beiden in sich enthält. Allein diese Elemente treten nicht getrennt, je bei verschiedenen Personen entgegen, sondern alle Zeitgenossen stehen gleichmäßig unter dem Einfluß dieser Verbindung. Die Scheidung ist eine rein theoretische, und sie kann überhaupt nur von uns Späteren, die wir die historische Weiterentwicklung, die Abstoßung der mittelalterlichen, die Fortbildung der modernen Elemente übersehen, vorgenommen werden, während sie den Zeitgenossen, die in ihrer Zeit ein ungebrochenes Ganzes erblickten, nicht zum klaren Bewußtsein kam. So tragen denn auch die Dramen Shakespeares und insbesondere sein Hamlet die Spuren dieser Uebergangszeit mit ihren teils in die Vergangenheit, teils in die Zukunft weisenden Elementen an sich; aber eine Scheidung, ein bewußter Gegensatz zwischen, wenn ich so sagen darf, fortschrittlichen und konservativen Charakteren tritt uns nirgends bei ihm entgegen. Daß insbesondere Prinz Hamlet nach der Absicht des Dichters nicht in einem solchen Gegensatze zu der ihn umgebenden Welt zu denken ist, daß nicht ein verfeinerter Held einer zurückgebliebenen, am Alten und Rohen hängenden Umgebung gegenüberstehen soll, das zeigt sich darin, daß der Dichter ihn nicht nur mit keinem Wort die Roheit seiner Zeit berühren, sondern ihn gerade im Gegenteil in der Kirchhofscene V, 1 die Ueberbildung und Raffiniertheit des Zeitalters, die schon in die untersten Volksschichten gedrungen, hervorheben läßt: „Wahrhaftig, Horatio, ich habe seit diesen drei Jahren darauf geachtet: das Zeitalter ist so raffiniert geworden, daß der Bauer dem Hofmann auf die Fersen tritt“ [25]). —

[25]) The age is growne so picked. Letzteres Wort heißt nicht, wie Schlegel

Ich wende mich nunmehr zu der zweiten der oben S. 33 unterschiedenen Ansichten, welche von Friedr. Theod. Vischer aufgestellt worden ist [26]).

Auch Vischer geht davon aus, daß Hamlet zunächst durch ganz gerechtfertigte Bedenken über die Glaubwürdigkeit des Geistes sowie über das Gelingen der That von dieser zurückgehalten werde. Daß er aber diese Bedenken nicht erledige und abschließe und zuletzt für seine Rache überhaupt nichts mehr thue, daran sei nicht die Aengstlichkeit und Bangigkeit schuld,

---

übersetzt: spitzfindig, sondern: geziert, überbildet, raffiniert; vgl. LL. V, 1, 14; König Johann I, 193. In ähnlichem Sinne spricht Hamlet V, 2 von dem schalen Zeitalter (the drossy age), das in so gezierte, affektierte Menschen wie Osrick verliebt sei, und ebenso III, 4 von „dieser feisten, engebrüst'gen Zeit" (the fatness of these pursy times), — alles Ausdrücke, die auf das Gegenteil roher Unkultur, andererseits darauf hinweisen, daß Hamlet die fortgeschrittene Ueberfeinerung seiner Zeit zuwider ist.

[26]) Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge, N. Folge, Heft 2 (Stuttgart 1861) S. 65—156; ferner dessen Aufsatz im Sh.-Jahrbuch II, 132—154, wo er seine Ansicht mit der in Kap. 4 zu besprechenden von Döring zu vereinigen sucht. Dieser Vischerschen Ansicht haben sich mehr oder weniger angeschlossen: A. Flir, Briefe über Shakespeares Hamlet, Innsbruck 1865, S. 167 ff., 185 ff.; Tschischwitz, Sh.-Forschungen I: Hamlet, Halle 1868, S. 70 ff. (über diesen siehe aber auch unten am Ende des 7. Kapitels); C. C. Hense im Sh.-Jahrbuch V, 138 ff.; W. König, Die Grundzüge der Hamlet-Tragödie im Sh.-Jahrbuch VI, 277—316, und erweitert in des Verfassers Buch: Shakespeare als Dichter, Weltweiser und Christ, Leipzig 1873, S. 1—53; Semler, Shakespeares Hamlet, im 24. Jahresbericht über die öffentliche Handelslehranstalt der Dresdener Kaufmannschaft 1878; A. v. Berger, Dramaturgische Vorträge, Wien 1890, S. 152 ff. (über diesen vgl. auch oben S. 42 Anm. 24). — Späterhin war übrigens Vischer von seiner Hamleterklärung selbst nicht mehr befriedigt; im 3. Hefte von „Altes und Neues" (Stuttgart 1882) S. 372 f. hat er, nicht ganz verständlich, eine neue Auffassung angedeutet: „Hamlet leidet nur unter anderem auch an der Reflexion; sein Leiden ist das Genie", und zwar das „Genie im engeren Sinn, wo die Phantasie ganz bestimmend ist, sagen wir: Phantasie-Genie, und dies mit allen Zugaben einer solchen Komplexion"; in Hamlet stecke der Dichter selbst. Hieran reiht sich dann die oben Anm. 24 mitgeteilte Stelle. Ist Vischer zu dieser Ansicht etwa durch Viktor Hugo, der Hamlet l'homme au génie passif nannte, oder durch Taine (vgl. über diesen Anm. 32) veranlaßt worden? An diese Genie-Auffassung lehnte sich dann H. Türck an, der in seiner ersten Schrift über Hamlet (Das Wesen des Genies; Faust und Hamlet; eine philosophische Studie, Neudnitz-Leipzig 1888) diesen ebenfalls für ein Genie erklärt. Der geniale Mensch sei aber derjenige, in dessen Seele das Bewußtsein von der eigenen überweltlichen Existenz lebe und der nur frei, d. h. nicht aus persönlichen Motiven, nicht mit Rücksicht auf das eigene Ich handele (!). Den Vater zu rächen, sei nur eine persönliche Angelegenheit, und so komme Hamlet nicht zur That, weil der geniale Mensch eher zu Grunde gehe, als daß er nach falschen Prinzipien, d. h. aus persönlichen Motiven handelnd sein Wesen verleugne. Ob der Verfasser wohl schon einmal einen Menschen gesehen hat, der „von dem eigenen Ich frei" ist und „über der eigenen Person steht"? Modifiziert hat Türck diese Ansicht in einer weiteren Schrift: Hamlet, ein Genie, zwei Vorträge, 1888, wonach Hamlet ein Idealist ist, „und was schließlich auf dasselbe hinauskommt (?), zugleich ein Genie"; sein Idealismus sei in einer Krisis begriffen, er gehe unter an dem Konflikt seiner genialen Natur mit der Welt. Hierin lag für den Verfasser die Anknüpfung für seine dritte Ansicht, von der unten Kap. 4 bei Anm. 10 zu reden sein wird.

da er sich ja sonst als tapfer erweise, sondern vielmehr das Denken als solches, ohne Rücksicht auf den Inhalt. Was Hamlet eigentlich denke, darüber sage uns der Dichter nichts; er denke eben zu viel, er denke über den Punkt hinaus, wo er denken sollte. „Es ist kein schönes, sittliches und kein unschönes, unsittliches Denken; es ist eben ein Ueberschuß des Denkens, das alles Mögliche denkt, an allem herumkommt." Zum Handeln gehöre noch eine andere, vom Denken verschiedene Kraft, die sich mit diesem verbinden müsse, um zum Entschluß und zur That zu führen; aber diese andere Kraft bleibe bei Hamlet aus und zwar eben, weil er zu viel denke. „Das Denken erlischt nicht, nachdem alles Nötige gedacht ist, in der andern Kraft, die das Gedachte realisieren soll"; es kann „mit dem Willen nicht in die Spitze des Entschlusses zusammenlaufen". In dieser Unschlüssigkeit sieht Vischer eine Verschuldung Hamlets, für die ihn in der Katastrophe die Strafe treffe; da er aber mit seinem Zaudern doch bis zu einem gewissen Grade recht gehabt habe, so lasse ihn das Schicksal schließlich doch noch zu seinem Ziele kommen. Hamlet sei unschuldig schuldig, wie der rechte tragische Held. Noch tiefer meinte ein anderer Anhänger dieser Richtung, W. König, die tragische Schuld Hamlets damit zu begründen, daß Hamlet seiner Neigung zum Denken und Studieren zu sehr nachgegeben und diese dadurch zur vorherrschenden, einseitigen und deshalb fehlerhaften habe werden lassen, statt sich für seine Lebensaufgabe, den Thron, vorzubereiten. Die aus der Hamlet-Tragödie zu ziehende Moral ließe sich also ganz passend für gewisse neuere Schulreformbestrebungen verwerten.

Auch diese Ansicht sieht in Hamlet den zum praktischen Handeln ungeschickten deutschen Denker und Gelehrten; noch mehr aber als die vorige setzt sie die Rücksicht auf die psychische Organisation des Menschen beiseite. Indem Hamlet die Entschlußfähigkeit abgesprochen wird, wird seine menschliche Natur geleugnet. Dann aber wird auch hier das Verhältnis des Denkens zum Wollen völlig verkannt. Das Denken als solches, ohne Rücksicht auf seinen Inhalt, ist für das Wollen gleichgültig und kann dasselbe nicht hindern, mag nun viel oder wenig gedacht werden. Daß insbesondere auch übermäßiges Denken an sich dem Handeln keinen Eintrag thut, sagt uns der Dichter selbst, wenn er Cäsar (I, 2) den Cassius fürchten läßt, weil er zu viel denkt:

Er denkt zu viel; die Leute sind gefährlich.

Der Einfluß des Denkens auf das Wollen hängt vielmehr durchaus von dem Inhalte des Denkens ab, von den Vorstellungen, die man sich über ein Handeln und dessen Folgen macht, und dieser Einfluß kann für das Wollen und Handeln förderlich oder hinderlich sein, je nachdem diese Vorstellungen eine antreibende oder abhaltende Wirkung auf die Seele ausüben. (Vgl. die oben Anm. 20 angeführte Stelle aus Heinrich VIb. III 1.) Wenn daher Hamlet in dem Pflichtgedanken einen starken Antrieb zur Rache besitzt und trotzdem den Entschluß zur Ausführung nicht findet, so kann der Grund dafür nicht darin liegen, daß ihm ein inhaltlich unbestimmtes, „in unend-

licher Linie sich fortspinnendes Denken den Weg verrennt", sondern nur darin, daß jenem Pflichtmotiv ein, sei es auf der Vernunft, sei es auf natürlicher Empfindung beruhendes Gegenmotiv bestimmten Inhalts gegenübertritt und es unwirksam macht. Und dieses Gegenmotiv ist eben festzustellen.

Auch in Vischers Ausführung hat sich übrigens, ihm unbewußt, das natürliche Sachverhältnis kraft seiner Wahrheit ganz von selbst Geltung verschafft. Zur Verdeutlichung seiner Ansicht setzt Vischer den Fall, daß Hamlet, als er nach dem Schauspiel den König im Gebet findet, alles bedacht habe, was zur That gehört. „Es kommt nur noch darauf an, den rechten Moment zu ergreifen. Es kommt ein Moment, der als der geeignetste erscheint. Allein wer sagt mir, daß ein folgender nicht noch geeigneter ist? Der Begriff des Geeigneten ist relativ, der Gedanke sucht einen absolut geeigneten Moment und den gibt es nicht, der kommt nie. Dem Menschen, dessen innerste Natur auf das Denken geht, ist das Jetzt fürchterlich," — und darin liege für Hamlet die lähmende, den Entschluß hindernde Spannung der Reflexion. Erst bei der Katastrophe, als jede Wahl des Augenblicks unmöglich geworden, sei der Knoten, in welchen die Reflexion ihn verwickelte, wenn es an das entsetzliche Jetzt ging, gelöst.

Ein Mensch, der nur in dem absolut geeigneten Moment handeln wollte, den es, wie jeder Vernünftige weiß, nicht gibt, wäre ein Narr, oder vielmehr: ein solcher wäre überhaupt kein Mensch, sondern ein künstlich konstruiertes Phantasiegebilde. Man sieht aber leicht, daß in dem Vischerschen Fall in Wahrheit nicht die den absoluten Moment suchende Reflexion, sondern vielmehr die Empfindung des Entsetzens vor dem Jetzt das Hindernis für den Entschluß bildet. Stellt sich dieses Entsetzen vor dem „Jetzt" der That aber jedesmal ein, so ist es in Wahrheit ein Entsetzen vor der That selbst und hierin, in einem Gefühl der Angst und Furcht, würde somit in letzter Linie auch hier das Gegenmotiv Hamlets, der Grund seines Zauderns liegen.

Natürlich muß auch Vischers Ansicht in argen Konflikt mit den sonstigen, von rascher Entschlossenheit, ja Unbedachtsamkeit zeugenden Handlungen Hamlets geraten. Wenn er diesen Konflikt durch die Frage zu lösen sucht, ob es denn ein unlösbarer Widerspruch sei, „wenn ein und derselbe Mensch da, wo kein besonders schwieriger Knoten zu lösen ist, feurig, leidenschaftlich, entschlossen, tapfer spricht und handelt, vor einer großen Lebensaufgabe dagegen, die seinem denkenden Geiste einen solchen Knoten darbietet, unschlüssig, grüblerisch, aufschiebend stehen bleibt?" — so ist darauf einerseits zu antworten, daß das an sich allerdings ein Widerspruch wäre, da sich eine wirklich energische und feurige Natur gerade bei schwierigen Aufgaben erst recht bewähren würde; andrerseits aber ist zu bemerken, daß die sonstigen Handlungen Hamlets uns doch gerade nur deshalb so einfach erscheinen, weil Hamlet sie mit rascher, unbedachter Entschlossenheit erledigt, während sie einem unschlüssigen Grübler Schwierigkeiten genug hätten bieten können. —

An diese Vischersche Ansicht haben sich einige weitere Auffassungen an-

geschlossen, welche den Grundzug von Hamlets Wesen und die Ursache seines dramatischen Verhaltens ebenfalls in einer besonderen Beschaffenheit seiner Denkthätigkeit erblickten, ohne auf den Inhalt dieses Denkens näher einzugehen. Wie Vischer haben alle diese übersehen, daß das menschliche Wollen und, bei gegebenem Anreiz, das Nichtwollen nicht durch die Art des Denkens, sondern durch Motive, d. h. durch Vorstellungen und Empfindungen bestimmten Inhalts geleitet wird, und daß daher Hamlet, da er durch das anhaltend vorhandene Pflichtmotiv zur Rache angetrieben wird, dieselbe, wenn überhaupt auf Grund des Denkens, nur auf Grund bestimmter Vorstellungen hemmenden Inhalts unterlassen kann.

Nach Heblers Ansicht[27]) wird Hamlet nicht sowohl durch ein Uebermaß der Reflexion, als vielmehr durch einen Mangel an gehörigem Zusammenwirken von Denken und Wollen am richtigen Handeln gehindert; neben einem unpraktischen Laufenlassen der Gedanken finde sich bei andrer Gelegenheit ein unbedachtes Zufahren. „Beim rechten Mann des Handelns ist das Denken dem Wollen, nachdem einmal ein praktischer Zweck als solcher erkannt und anerkannt ist, untergeordnet. Bei unsrem Helden aber ergeht sich das Denken in der Regel für sich, macht einen Spaziergang, wo ein Geschäftsgang zu machen wäre, eilt — wie ein Hund — seinem Herrn bald voran, bald bleibt es hinter ihm zurück, bald läuft es ihm wieder nach, anstatt ihm ordentlich zur Seite zu bleiben," — als ob die menschliche Seele nicht ein einheitlicher Organismus, sondern ein Komplex von Maschinen wäre, von denen ohne inneren Grund bald die eine, bald die andre in Bewegung gesetzt und wieder abgestellt werden könnte[28]).

Eine Reihe andrer Schriftsteller suchte die Erklärung für Hamlets Verhalten darin, daß er bei seiner Neigung zum Sinnen und Grübeln, bei seiner Vorliebe für rein geistige Thätigkeit, über so viele abstrakte, also andre Dinge nachdenke und grüble, daß er nicht dazu komme, seine praktische Aufgabe fest im Auge zu behalten und zu einer planmäßigen Ausführung zu bringen[29]). Auch diese Erklärung würde dem Pflichtmotiv gegenüber nur

---

[27]) Aufsätze über Shakespeare, 2. Ausg. Bern 1874, S. 102—133, 201 ff.

[28]) Wenn Hebler seine Ansicht dahin zusammenfaßt, daß es Hamlet an der rechten Zusammenfügung oder Mischung von „Blut und Urteil" fehle, so beruht das ebenso wie Bulthaupts Meinung (Dramaturgie II, 245 ff.), daß in Hamlet „Blut und Urteil" sich allzusehr von einander scheiden, auf einem Mißverständnis Shakespeareſcher Ausdrücke. Unter „Blut" und „Urteil" versteht der Dichter nicht, wie man hier meint, den Gegensatz von Willenskraft und Denkkraft, sondern vielmehr diejenigen beiden Elemente im Menschen, durch welche der Wille, als ein Drittes, bestimmt wird, aus welchem sich die Motive für den Willen ergeben. Mit „Blut" bezeichnet er nämlich die natürlich-sinnlichen Triebe und Hemmungen, die Instinkte, mit „Urteil" oder „Vernunft" dagegen die vernünftig-sittlichen Vorstellungen. Daher ist es auch irrig, wenn Gervinus, König, Tschischwitz, Semler u. a. das vermeintliche Ueberwiegen der intellektuellen Kräfte über die Willenskraft in Hamlet dadurch ausdrücken, daß sie sagen, das „Urteil" habe in ihm die Oberhand über „das Blut". Wir werden im zweiten Teile des Buches auf die Frage zurückkommen.

[29]) So besonders K. Köstlin in den oben S. 42 Anm. 24 angeführten Auf-

dazu führen, daß Hamlet an der Erfüllung seiner Pflicht kein Interesse oder keine Neigung dazu hätte, wenn man nicht etwa große Zerstreutheit oder Gedächtnisschwäche bei ihm annehmen will. Ueberdies werden wir sehen, daß Hamlet ein solcher abstrakter Grübler und Sinnierer gar nicht ist.

Endlich wollen Prölß[30]) und Wetz[31]) Hamlets Zaudern auf die große Lebhaftigkeit und Beweglichkeit seiner Einbildungskraft, auf die Abhängigkeit seines Denkens von den Eindrücken des jeweiligen Moments und auf die dadurch bedingte Unstetigkeit seiner Vorstellungen und Entschlüsse zurückzuführen. Hamlet, sagt Wetz, „ist der Sklave und das Opfer seiner erhitzten Einbildungskraft und bei jedem Eindruck erleiden seine Vorstellungsmassen einen heftigen Stoß und geraten in schwankende Bewegung. Eine leidenschaftliche Unruhe kennzeichnet sein ganzes Wesen, sein Handeln trägt immer den Charakter des Stegreifartigen und erfolgt stets auf plötzliche Eingebungen“[32]).

Hierin ist, wie wir später sehen werden, manches Richtige enthalten; allein dasselbe ist einseitig übertrieben, zum Krankhaften gesteigert und reicht andrerseits zur Erklärung des Ausbleibens der Rache gar nicht aus. Nicht alles erhitzt Hamlets Einbildungskraft, nicht jeder Eindruck versetzt ihn in

---

sätzen; Dowden, Shakspere, sein Entwicklungsgang in seinen Werken, übersetzt von W. Wagner, 1879, S. 99 ff.; Timon, Shakespeares Drama in seiner natürlichen Entwicklung dargestellt, Leyden 1889, S. 285 f., 501 f. Doch laufen hier meist noch andere Erklärungsarten dazwischen.

[30]) Robert Prölß, Shakespeares Hamlet (Erläuterungen zu den ausländischen Klassikern, 7. 8. Bändchen), Leipzig 1878.

[31]) W. Wetz, Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Litteraturgeschichte, 1. Band: Die Menschen in Shakespeares Dramen, Worms 1890, S. 136, 147. In diesem Buche, welches nach manchen Richtungen die Erkenntnis der Psychologie des Dichters wesentlich gefördert hat, ist leider Hamlet, das eigenartigste und psychologisch tiefste seiner Werke, fast ganz unberücksichtigt geblieben; es enthält hierüber nur die wenigen, im Text mitgeteilten Bemerkungen, denen zudem jede Begründung fehlt.

[32]) Wetz lehnt sich in seinen Ideen, wie in seiner Methode und Darstellungsweise vielfach an H. Taine an, in dessen „Geschichte der englischen Litteratur“ (autorisierte deutsche Ausgabe, 1. Band bearbeitet von L. Katscher, Leipzig 1878, S. 531 f.) auch über Hamlet die gleiche Auffassung ausgesprochen ist: „Die überspannte Einbildungskraft, die Hamlets Nervenkrankheit und Seelenvergiftung erklärt, erklärt auch sein Benehmen. — — Er ist nicht Herr seiner Handlungen; diese werden ihm von der Gelegenheit eingegeben. Er kann den Mord nicht planen, er muß ihn plötzlich verüben. Die allzu lebhafte Phantasie erschöpft den Willen durch die Energie der Bilder, die sie anhäuft, und durch den wahnsinnigen Eifer, der sie verzehrt. Hamlet besitzt die Seele eines Dichters, der nicht zum Handeln, sondern zum Träumen geschaffen ist, — eines Künstlers, — der, von der Natur zum Genie bestimmt, vom Schicksal zum Unglück und zum Wahnsinn verurteilt war.“ Der Dichter habe in Hamlet sich selbst geschildert. — Aehnliches hatte übrigens schon vor hundert Jahren Christian Garve in seinem Aufsatze „Ueber die Rollen der Wahnwitzigen in Shakespeares Schauspielen und über den Charakter Hamlets insbesondere“ (Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Litteratur u. s. w., Breslau 1796, II S. 496 ff.) über Hamlet gesagt: „Er verliert sich gleichsam in seinen Ideen bei jedem Anlasse und muß zu seinen Vorsätzen immer erst wieder durch neue Aufforderungen zurückgerufen werden.“

leidenschaftliche Bewegung. Und warum führt er die plötzliche Eingebung in der Gebetsscene nicht aus? Man sieht, ohne Eingehen in die Motive ist eine Aufklärung nicht zu gewinnen. Ebenso einseitig und ungenügend ist eine andre, von der ersten abweichende Charakteristik Hamlets, die Wetz in einem Nachtrag S. 563 gibt: Hamlet gehöre zu den Menschen, „bei denen alle sie näher angehenden Ereignisse bloße Gefühlsstürme entfesseln und welche über dem Auskosten des Gefühls das durch die Umstände gebotene Handeln unterlassen."

Auch Prölß hebt gelegentlich (S. 138, 274) noch eine zweite Seite in Hamlets Wesen hervor, „einen in seiner physischen Natur wurzelnden Zug von Trägheit, der ihn bestimmt, sich den zu Entschlüssen und Handlungen drängenden Einwirkungen der äußeren Wirklichkeit überhaupt zu entziehen". Wir werden unten sehen, daß hiermit in der That der entscheidende Punkt getroffen ist; aber gerade dies ist auch von Prölß nicht erkannt worden.

Alle hier besprochenen Erklärungen unsres Stücks nehmen, wie bereits hervorgehoben wurde, an, daß Hamlet, wenn er auch die ihm obliegende Rache nicht vollführe, doch eine Reihe vergeblicher Anläufe und Versuche dazu mache. Je mehr nun aber die Eigenart Hamlets in sein Denken und seine Verstandesschärfe gesetzt wurde, desto auffallender mußte es erscheinen, daß er bei jenen vermeintlichen Vorbereitungen und Versuchen, wie bei der Annahme des Wahnsinns, der Veranstaltung des Schauspiels, der Tötung des Polonius ꝛc. so offenbar zweckwidrig, eigentlich ganz gedankenlos verfuhr. Gegenüber seinem sonstigen Scharfsinn lag darin ein sonderbarer Widerspruch, der durch die Annahme praktischen Ungeschicks nicht genügend erklärt zu sein schien. Wenn Hamlet ferner durch das Denken am Vollzug der Rache gehindert sein sollte, so wollte das vom Standpunkte vernünftigen Denkens aus doch kaum recht begreiflich erscheinen. Dazu kamen die Widersprüche zwischen seinem zögernden Verhalten gegenüber der Rache und seinem raschen Draufgehen bei andern Anlässen, zwischen seinem tiefen sittlichen Gefühl und der späteren Verkehrung ins Gegenteil, zwischen seiner Liebe zu Ophelia und der schnöden Behandlung derselben u. s. w. Wenn man sich auch alle Mühe gegeben hatte, diese Inkongruenzen mit einander zu vereinigen oder sie psychologisch zu rechtfertigen, so blieb doch bei vielen Erklärern ein nicht zu unterdrückendes Gefühl zurück, als ob es normaler Weise in der menschlichen Seele doch nicht so wirr zugehen könne. Wenn aber nicht normaler, so vielleicht anormaler Weise! Und so sah sich denn diese ästhetische Kritik durch ihre eigenen Resultate nach dem Vorgange mancher Amerikaner und Engländer [33])

[33]) Vgl. die bei Furness, New Variorum Edition IV, 195—235 mitgeteilten Auszüge aus der englischen und amerikanischen Hamlet-Litteratur über die Frage: Is Hamlets insanity real or feigned? ferner die Schrift: The Hamlet controversy. Was Hamlet mad? Melbourne 1867, sowie auch H. N. Hudson, Shakespeare, his life, art and characters, Boston 1872, II S. 252 ff.

zu der verzweifelten Annahme gedrängt, daß Hamlet nicht nur den Wahnsinnigen *spiele*, sondern — *wirklich wahnsinnig sei*; eine Annahme, über deren Ungeheuerlichkeit man freilich selbst so sehr erschrak, daß man sie durch allerlei Verklausulierungen wieder abzuschwächen suchte: er sei nicht ganz, sondern nur halb wahnsinnig, nur an der Grenze des Wahnsinns oder auf dem Wege, es zu werden, nicht wahnsinnig, sondern nur in einem zerrütteten, wahnsinnsähnlichen Zustand u. dergl., — es kommt auf die Formulierung nicht so viel an. Genug, die Kritik wußte sich aus der Sackgasse, in die sie geraten war, nicht anders zu helfen, als daß sie den Helden einer Shakespeareschen Tragödie vom Beginne des Stücks ab für *psychisch defekt erklärte*[34]).

Wäre Hamlet ein lebender Mensch und würde sich so, wie hier im Stück, vor unsern Augen gerieren, ohne daß wir Kenntnis von seinem Charakter, seinen Erlebnissen und seiner Seelenstimmung hätten, so wäre es wohl begreiflich, wenn man, ebenso wie die Mitspieler im Stück, ihn für einen Verrückten hielte oder ihn daraufhin beobachtete. Handelt es sich aber um eine vom Dichter geschaffene und nur durch diesen lebende dramatische Figur, dann hätte man sich, ehe man jene Annahme zuließ, doch zunächst die Frage vorlegen sollen, ob es denn wohl in der Absicht eines Dichters wie Shakespeare, zu dessen Zeiten ja ein Ibsen die Welt noch nicht erleuchtet hatte und dem ja sonst, wie uns andern auch, Wahnsinn so viel wie *tragischen Ausgang, Untergang* bedeutet, — ob es denkbarerweise in dessen Absicht gelegen haben könne, einen seelisch kranken, also *bereits untergehenden* Menschen noch einmal zum Helden eines Trauerspiels und damit zum Opfer einer Katastrophe ohne alle Tragik zu machen. Und wenn diese Frage offenbar zu verneinen war, so konnte das Festhalten an einer zu jenen Widersprüchen führenden Erklärungsweise und an der Begleichung dieser Widersprüche durch Annahme einer — so oder so definierten — Geisteszerrüttung Hamlets nur als eine Bankerotterklärung der Kritik angesehen werden[35]).

---

[34]) Eine solche Annahme findet sich schon bei *Garve* in dem oben Anm. 32 genannten Aufsatz S. 471 ff., 499. Vgl. ferner *Börne* a. a. O. S. 109 f.; *Tieck*, Dramat. Blätter II, 106; *Horn*, Shakespeares dramat. Schriften II, 1825, S. 28, 32 ff.; *Rötscher* a. a. O. S. 114; *Vischer*, Krit. Gänge N. F. II S. XXIV, 68 ff., 130 ff. („Hamlet ist ein sonderbarer wunderlicher Kauz, er ist schief gewickelt," seine Betrachtungen sind „pathologisch zu nehmen, krankhaft, unwahr"; aber „darum ist er nicht toll im Sinn der Psychiatrie und Medizin," — welche Windungen und Widersprüche!); *Köstlin* im Morgenblatt 1864 Nr. 26 S. 611; *Bodenstedt* a. a. O. S. 85 ff.; *König* im Sh.-Jahrb. VI, 283, 291; *Hense* das. XIII, 240 ff.; *Frenzel* das. XVI, 335, 348; *Semler* a. a. O. S. 16, 31; *Hauff* a. a. O. S. 8 f., 36 f., 39 u. a. Siehe auch H. *Grimm*, Fünfzehn Essays N. Folge S. 286, sowie unten Kap. 4 am Ende.

[35]) Sehr richtig sagt *James Russel Lowel* (Furness IV, 222): „If you deprive Hamlet of reason, there is no truly tragic motive left. He would be a fit subject for Bedlam, but not for the stage. We might have pathology enough, but no pathos. If Hamlet is irresponsable, the whole play is a chaos."

Viertes Kapitel.

Hamlet als Pessimist.

Die im vorigen Kapitel besprochenen Ansichten, welche den Goetheschen Mangel an sinnlicher Stärke auf ein Ueberwiegen der intellektuellen Kräfte in Hamlet zurückführen wollten, hatten, entsprechend der Hegelschen Philosophie, unter deren Zeichen sie standen, dem Denken Hamlets einen bestimmten Denkinhalt nicht zu geben gewußt. Nun aber trat eine Richtung auf, welche ihren Ausgang zwar ebenfalls vom Denken nahm, aber nicht die Kraft und Neigung zum Denken überhaupt, sondern eine bestimmte Denk- und Anschauungsweise als Ursache von Hamlets Unthätigkeit und tragischem Untergang hinstellte. Auch von Goethe selbst entfernte sich diese Richtung mehr, als bisher geschehen, indem sie den Mangel sinnlicher Stärke bei Hamlet überhaupt verneinte und jene zur Passivität führende Denkweise nicht so sehr aus seinem Charakter und Naturell, als vielmehr aus seinen traurigen Erlebnissen und bitteren Erfahrungen ableitete. Immerhin hielt man auch jetzt daran fest, den Grund des tragischen Konflikts in einem subjektiven, der Innerlichkeit des Helden angehörigen Momente zu erkennen.

Auch diese neue Hamlet-Auffassung stellt sich, wie wir das bereits mehrfach beobachtet haben, als Ausfluß einer modernen Zeitströmung dar, deren Eigenart auf den Shakespeareschen Helden übertragen wurde. Mit dem allmählichen Verblassen des Hegelschen Idealismus und als Reaktion gegen diesen hatte sich in Deutschland eine Gefühls- und Denkweise auszubreiten begonnen, welche, angeblich auf realistischer Grundlage beruhend, die Welt ihrem inneren Wesen nach für schlecht erklärte und sich mit Verachtung von derselben abzuwenden Miene machte: der sogen. Pessimismus, der sich an Schopenhauer als seinen Hauptapostel anschloß. Eben diesen Pessimismus und bezw. den Umschlag des Idealismus in Pessimismus, wie man ihn seit der Mitte des Jahrhunderts in Deutschland erlebte, fand man in Hamlet dargestellt und die Idee des Stücks sollte dahin gehen, die schlimmen Folgen einer solchen Weltanschauung dem Publikum vorzuführen. Wir werden sehen, wie man auf dieser Bahn schließlich dazu gelangte, aus Hamlet geradezu einen zweiten (!) Schopenhauer zu machen.

Vgl. auch v. Friesen, Briefe über Shakespeares Hamlet S. 323 ff. Wenn dieser aber sagt, Hamlet gehorche einer Gewalt, „die um so furchtbarer erscheint, weil sie die Mittel, mit denen sie beherrscht werden könnte, nicht zerstört, und dennoch ähnlich wie der Wahnsinn wirkt," — so ist zu bemerken, daß es eine solche Gewalt bei geistiger Gesundheit nicht gibt. — Daß der Inhalt des Stückes selbst keinerlei Anhalt für eine psychische Abnormität Hamlets bietet und durchweg ohne solche Annahme erklärlich und verständlich ist, daß aber alles, was man im einzelnen zur Begründung dieser Annahme vorgebracht hat, lediglich auf Mißverständnissen beruht, wird sich im 2. Teile, besonders im 10. Kapitel ergeben.

Die ersten, übrigens noch stark mit Hegelschen Elementen durchsetzten Versuche, unsre Tragödie von diesem Standpunkt aus zu erklären, finde ich um die Mitte des Jahrhunderts bei Hoffmann[1]) und Sievers[2]). Einen größeren Anhang gewann diese Auffassung aber erst seit den sechziger Jahren[3]); am eingehendsten ist sie von Döring dargelegt worden[4]).

Hamlet ist hiernach ein von Hause aus höchst ideal gesinnter Mensch, der aber durch die in der rauhen Wirklichkeit erlittenen Enttäuschungen seinen Glauben an die Welt verloren hat. Der Zusammenbruch seiner Ideale habe

---

[1]) Hoffmann (Landgerichtspräsident in Elberfeld), Studien zu Shakespeares Hamlet, in Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen III (1847) S. 373—413, IV (1848) S. 56—80.

[2]) E. W. Sievers, Zur Grundlegung einer neuen Auffassung des Shakespeareschen Dramas Hamlet, in Herrigs Archiv VI (1849) S. 1—34; ferner die beiden Werke desselben Verfassers: Shakespeares Dramen für weitere Kreise bearbeitet I, Hamlet, Leipzig 1851, sowie: W. Shakespeare, sein Leben und Dichten, Gotha 1866, S. 441 ff. Diese Schriften von Sievers sind noch dadurch bemerkenswert, daß in ihnen wohl zuerst die in der neueren Hamlet-Litteratur immer mehr um sich greifende Neigung zu willkürlichen Auslegungen und Umdeutungen einzelner Textstellen stärker hervortritt. So soll nach ihm der Geist die Rache nicht gebieten, sondern untersagen, und daher auch das Ziel Hamlets nicht auf Rache, sondern auf Anklage vor dem Volke und Bestrafung durch dieses gerichtet sein. Vgl. dagegen Jänicke, Observations sur Hamlet, 1858 S. 9 f. — Auch Karl Gutzkow hat sich in seinen „Unterhaltungen am häuslichen Herd" II, 1854, S. 93 gelegentlich im Sinne dieser Ansicht ausgesprochen: „Hamlet, der in der Irre seiner Entschlüsse geht, und die Welt nicht deshalb für schal und unersprießlich erklärt, weil er sie schon ausgekostet hat, sondern weil er früh durch eine trübe Philosophie a priori [Schopenhauer!] und a posteriori durch ein schmerzliches Geschick zu der Erkenntnis kam, daß dies Leben der aufgewandten Mühen und Sorgen nicht wert sei."

[3]) Hierher gehören besonders: Zaubitz im Morgenblatt 1859 Nr. 5, 6; Flathe, Shakespeare in seiner Wirklichkeit I, Leipzig 1863, 2. Abt.: Hamlet; Klix im Programm des evang. Gymnasiums zu Groß-Glogau 1865; Dechelhäuser, Shakespeares dramat. Werke für die deutsche Bühne bearbeitet, Berlin 1870, III S. 32 ff. (bei welchem übrigens verschiedene andere Auffassungen nebenher gehen); E. Hermann, Ergänzungen und Berichtigungen der hergebrachten Shakespeare-Biographie, Erlangen 1884, S. 125 ff. (Der zerklüftete Seelenzustand Hamlets soll hiernach ein autopathologisches Gemälde von dem Zustand des durch Dante beeinflußten Dichters selbst sein!) Von den Engländern ist hierher zu rechnen: Dowden, Shakspere, sein Entwicklungsgang in seinen Werken, übersetzt von W. Wagner, 1879 S. 98 ff. (vgl. über diesen übrigens auch oben S. 48 Anm. 29).

[4]) August Döring, Shakespeares Hamlet seinem Grundgedanken und Inhalte nach erläutert, Hannover 1865. Auch Döring meint, daß Shakespeare in Hamlet sich selbst geschildert habe; als Anhaltspunkt für diese auch sonst mehrfach begegnende Meinung dienen einige Anklänge im Monolog III, 1 an das 66. Sonett des Dichters; wir werden darauf zurückkommen. Ueber die Stellung Fr. Theod. Vischers zu Dörings Ansicht vgl. oben S. 44 Anm. 26. — Wie übrigens der Pessimismus des 19. Jahrhunderts manche Aehnlichkeit mit dem Weltschmerz des vorigen besitzt, so steht auch diese Hamlet-Auffassung der vorgoetheschen des vorigen Jahrhunderts nahe, welche Hamlets Unthätigkeit in der durch seine Erlebnisse herbeigeführten Schwermut begründet sah, nur daß es sich damals um weiche, entkräftende Empfindung handelte, jetzt aber um bittere Erkenntnis. Jene Auffassung des vorigen Jahrhunderts findet sich noch bei Grillparzer; vgl. dessen sämtl. Werke, 3. Ausg. 1880, IX S. 241.

ihn mit leidenschaftlicher Verbitterung, mit Welt- und Menschenverachtung erfüllt, so daß er alles in der Welt für Lüge und hohlen Schein ansehe. Ueberzeugt von der allgemeinen Schlechtigkeit und Unverbesserlichkeit, lasse er die Dinge gehen, wie sie gehen, ohne seinerseits in dieselben einzugreifen. Da er seine Ideale in dieser Welt doch nicht verwirklichen könne, so sei ihm das ganze menschliche Getriebe zu gleichgültig, um sich daran zu beteiligen. Aus eben diesem Grunde könne er sich auch nicht zum Vollzuge der Rache entschließen, begnüge sich vielmehr mit der Annahme der Wahnsinnsrolle und andern Maßregeln, die lediglich der Befriedigung seiner Welt- und Menschenverachtung dienen sollen. „In die Angelegenheiten der Welt, in der alles schlecht ist, könnte er sich mischen? Er könnte sich versucht fühlen, die überlistete Tugend zu rächen, wo es keine Tugend gibt? Er sollte sich getrieben fühlen, die gestörte sittliche Ordnung wiederherzustellen, wo er das Bestehen einer solchen gar nicht anerkennt?" (Döring S. 64.[5]) „In der ausgedehnten Oede der ihn umgebenden Korruption fühlt er sich versucht, lieber die Dinge zu verstehen und zu hassen, als der Welt einen bestimmten praktischen Dienst zu leisten. Warum sollte er in diesem mit Unkraut bewachsenen Garten der Welt seinem Leben die mühsame Aufgabe setzen, ein einziges Unkraut auszujäten?" (Dowden S. 98 f.)

Die Tragik des Stückes sucht Döring damit zu begründen, daß er die Verkehrung des Idealismus in Pessimismus für eine Schuld Hamlets erklärt, für eine „freie Verirrung auf einem der innerlichen Gebiete des sittlichen Lebens," welche entsprechend dem Prinzipe der Shakespeareschen Tragik mit innerer Notwendigkeit den sittlichen Verfall und den Untergang des Helden als gerechte Strafe herbeiführe. Erst nachdem Hamlet diese Strafe ereilt, gebe ihm das Schicksal ohne sein Zuthun und Ahnen das Mittel an die Hand, seinen Vater zu rächen, so daß der Knoten des Stücks durch eine außerordentliche Schicksalsfügung in Harmonie mit der sittlichen Weltordnung gelöst werde[6]).

[5]) Allerdings sagt Döring, daß das alles nicht sowohl Ausdrücke seines Raisonnements, als Umschreibungen seiner weltflüchtigen Stimmung seien, daß Hamlets Pessimismus überhaupt nicht Ueberzeugung, sondern nur eine Stimmung sei. Allein wenn obige Sätze Seelenregungen Hamlets wiedergeben sollen, so sind das eben nicht bloß Empfindungen, sondern thatsächlich Reflexionen, die vielleicht durch eine Stimmung erzeugt sind, aber erst durch ihre Vorstellung im Bewußtsein und durch die Billigung seitens der Vernunft das praktische Resultat der Unthätigkeit erzeugen. Eine bloße Stimmung ist überhaupt noch kein Pessimismus. Auch ist nicht einzusehen, wieso eine verbitterte Stimmung Handlungen gegen denjenigen verhindern könnte, der durch sein Verhalten den Anlaß zu der Verbitterung gegeben hat. Die Behauptung Dörings: „Der Verbitterte kann der Natur seiner Stimmung gemäß zur Vollbringung der That nicht übergehen," ist durchaus unrichtig. Eine Verbitterung kann an sich sowohl zu Handlungen, wie zu Unterlassungen führen.

[6]) E. Hermann meint dagegen, schuldhaft sei erst das Zaudern Hamlets nach dem Schauspiel; „es nimmt jetzt den Charakter des Ungehorsams an gegen ein ernstes heiliges Gebot, eines Ungehorsams, der notwendig die eigene Vernichtung nach sich zieht, weil das waltende Schicksal seine Idee nicht anders offenbaren kann." Warum denn?

Ehe ich dazu übergehe, den angeblichen Pessimismus Hamlets einer näheren Prüfung zu unterziehen, sind noch einige Variationen dieser Auffassung vorzuführen, welche die neueste Zeit zu Tage gefördert hat.

Eine eigenartige, pietistische Färbung hat dieselbe zunächst erhalten bei Stedefeld, welcher in dem Stück ein Tendenzdrama gegen die skeptische und kosmopolitische Weltanschauung Montaignes erblickt[7]). Die Schuld Hamlets und der Grund seines Untergangs soll darin liegen, daß er infolge des Zusammenbruchs seiner Ideale die christliche Frömmigkeit, Glaube, Liebe, Hoffnung verloren und sich einem pessimistischen Skepticismus hingegeben habe, — derselbe Hamlet, der sich zu Beginn des Stücks auf das göttliche Verbot des Selbstmords beruft und der am Schlusse seine Ueberzeugung ausspricht: there 's a divinity that shapes our ends! Das Stück sei die Tragödie des Zweiflers, eine Apotheose des praktischen Christentums; der Dichter habe sich damit von den Eindrücken befreien wollen, die die Schriften des skeptischen Montaigne auf ihn hervorgebracht, — und doch war Montaigne ein getreuer Anhänger der katholischen Kirche!

Gleichfalls eine tendenziöse Beziehung auf Montaigne, aber gerade in entgegengesetzter Richtung hat dann ein aus Deutschland stammender, englischer Schriftsteller, J. Feis, unsrem Stücke untergelegt[8]). Hier soll der Pessimismus und die Schuld Hamlets nicht in seinem Zweifel, sondern umgekehrt in seiner Gläubigkeit, bezw. seinem Aberglauben begründet sein; das Stück ist nicht gegen den skeptischen, sondern gegen den bigotten Montaigne gerichtet, es ist eine Verherrlichung nicht des Christentums, sondern umgekehrt, des Rationalismus. In Hamlet sei Montaigne selbst geschildert; ebenso wie dieser gebe er sich, statt dem freien, humanistischen, nur Vernunft und Natur anerkennenden Reformationsgeiste (!), dem kirchlichen Dogmenglauben hin, der den Menschen und die Welt für unverbesserlich sündhaft ansehe und daher zum praktischen Handeln untüchtig mache. Indem Hamlet ebenso wie Montaigne die Antriebe seiner Natur und Vernunft unterdrücke, werde er an der Erfüllung der ihm durch beide gebotenen Lebensaufgabe gehindert u. s. w. u. s. w. Man sieht, ohne daß es einer besonderen Darlegung bedürfte, daß der Verfasser Shakespeare ebensowenig zu begreifen weiß, wie Montaigne, und daß er von Reformationsgedanken und christlichem Glauben denn doch allzu ungenügende Kenntnisse hat, um darüber reden zu dürfen. Seine ganze Annahme ruht auf der, übrigens längst bekannten Thatsache, daß sich, wie in einigen andern Shakespeareschen Dramen, so auch im Hamlet manche Anklänge an Aussprüche Montaignes finden; die

---

[7]) G. F. Stedefeld, Hamlet, ein Tendenzdrama Sheakspeares (sic!) gegen die skeptische und kosmopolitische Weltanschauung des Michael de Montaigne, Berlin 1871.

[8]) Jacob Feis, Shakspere and Montaigne. An endeavour to explain the tendency of Hamlet from allusions in contemporary works, London 1884. Dazu die Besprechung K. Blinds im Magazin für die Litteratur des In- und Auslands 1884 Nr. 47, dessen hohes Lob mir das ganz dilettantenhaft geschriebene Buch indes nicht zu verdienen scheint.

Zahl dieser hat der Verfasser in wenig kritischer Weise zu erweitern gesucht und daraus dann, unter gänzlichem Uebersehen alles Gegensätzlichen, den völlig haltlosen Schluß gezogen, daß der Dichter in Hamlet den französischen Philosophen habe darstellen und brandmarken wollen. Wir werden auf das Verhältnis des Dichters zu Montaigne unten im 10. Kapitel zurückkommen.

Wieder ein andres Bild auf pessimistischer Grundlage hat sodann Fr. Paulsen von Hamlet entworfen[9]). Nach ihm ist Hamlet nun wirklich, wie schon angedeutet, der reine Schopenhauer, nicht nur seiner Lebensanschauung, sondern auch seinem Charakter nach. Er ist Pessimist, aber er hat auch eine boshafte Freude daran, die Schlechtigkeit der Welt aufzuspüren und zu entlarven. Zu diesem Zweck spiele er den Narren und lasse er das Schauspiel aufführen. Das sei überhaupt der Inhalt seines ganzen Denkens und Treibens, wie seiner Rolle im Stück von Anfang bis zu Ende; die fortschreitende Aufdeckung der Schlechtigkeit nicht nur des Königs, sondern auch seiner ganzen Umgebung mache die eigentliche Handlung des Stücks aus. Das thue Hamlet aber alles, ohne eigentlich zu handeln; er bringe alle diese Personen in Bewegung durch sein bloßes Dasein. Dadurch werde er für alle zum Stein des Anstoßes und so gehe der pessimistische, lieblose Entlarvungsvirtuose an seiner eigenen Kunst wie innerlich, so zuletzt auch äußerlich zu Grunde.

Die Ungereimtheit dieser Ansicht tritt sofort an dem Widerspruch zu Tage, daß Hamlet seine Entlarvungskunst ohne eigentlich zu handeln ausüben soll. In der That ist uns hier ein Zerrbild gegeben, welches auf willkürlicher Auslegung einzelner Stellen des Stücks und auf Ignorierung aller übrigen, die dazu nicht passen wollen, wie insbesondere der Schmerz- und Entrüstungsausbrüche Hamlets beruht. Der Verfasser stellt Hamlet in Parallele zu Timon von Athen; ich denke, für jeden Unbefangenen muß gerade diese Vergleichung zeigen, daß der Dichter in Hamlet nicht einen verbissenen, boshaften, schadenfrohen Pessimisten à la Schopenhauer hat darstellen wollen.

Türck[10]) will in dem Pessimismus Hamlets nicht eine sittliche Verirrung, sondern den naturgemäßen Ausdruck eines besonderen Stadiums seiner geistigen Entwicklung sehen. Hamlet befinde sich in dem, durch den Zusammenbruch seiner Ideale hervorgerufenen kritischen Uebergangsstadium zwischen dem Enthusiasmus und Optimismus der Jugend und der reifen, thatkräftigen Männlichkeit, einer Durchgangsphase, welche sich gerade bei edlen Menschen als krasser Pessimismus geltend zu machen pflege und in welcher die Erkenntnis, daß der äußere glänzende Schein und das innere Wesen der

---

[9]) Fr. Paulsen, Hamlet, die Tragödie des Pessimismus (Deutsche Rundschau 59. Band, Jahrg. 1888—89 III S. 275—297). Vgl. hierzu J. Riffert, Hamlet — ein Pessimist? (Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung 1889 Nr. 76), der trotz des Fragezeichens mit Paulsens Ansicht einverstanden zu sein scheint.

[10]) Hermann Türck, Das psychologische Problem in der Hamlet-Tragödie. Inaugural-Dissertation, Leipzig 1890. Ueber frühere Ansichten Türcks vgl. oben S. 44 Anm. 26.

Welt sich nicht decken, jede Thatkraft lähme. Die Schilderung dieser Krisis, „des Eintretens der Erkenntnis von der Transscendenz des wahrhaft Realen" bei Hamlet sei das eigentliche Thema der Tragödie. Wäre Hamlet Zeit gelassen worden, so hätte er sich wohl zur männlichen Abklärung durchgerungen; so aber habe infolge des tragischen Untergangs jener Entwicklungsprozeß nicht zum richtigen Abschluß gelangen können.

Die Möglichkeit eines solchen pessimistischen Uebergangsstadiums unter ganz besonderen individuellen Voraussetzungen soll nicht geleugnet werden; daß dasselbe aber eine regelmäßige, allgemein menschliche Erscheinung sei, ist eine willkürliche Annahme. Auch pflegt Shakespeare seine Tragik auf das Individuelle, nicht auf das Menschlich-Typische zu stützen. Ferner aber ist in dem Stücke selbst absolut nichts zu finden, was darauf hinwiese, daß Hamlet gerade eine vorübergehende Entwicklungskrankheit durchmache; vielmehr tritt uns Hamlet mit seinen dreißig Jahren als eine fix und fertige Persönlichkeit entgegen. Wie schade auch sonst! Der Dichter hätte ihm nur ein paar Jahre mehr zu geben brauchen und alles wäre aufs beste verlaufen. Auch auf Uebergangsstadien ist die Shakespearesche Tragik nicht gegründet und noch weniger besteht sie in deren Schilderung.

Nach Petersens Ansicht endlich[11]) ist Hamlet wesentlich Ironiker und als solcher Pessimist. Der Endzweck des Ironikers sei Freiheit, Ungebundenheit. Hamlet erkenne zwar die Rache als Pflicht an, aber infolge seines ironischen Charakters wolle er sie nicht lösen und könne er sie nicht lösen wollen. Er spiele daher nur mit seiner Aufgabe, seine einzelnen Handlungen seien nur ironische Experimente. Da nun jedermann für seinen Charakter verantwortlich sei (?!), so treffe Hamlet wegen der Versäumnis seiner Pflicht auch eine Schuld; seine Ironie sei seine Schuld. Daß aber gerade er vor eine ihm unlösbare Aufgabe gestellt sei, das sei die Ironie des Schicksals; das Stück sei die Tragödie der Ironie. — Hiergegen mag es genügen, zu bemerken, daß Ironie eine Form des Redens und Handelns ist, deren man sich zu bestimmten Zwecken bedient, daß sie aber weder Grund noch Zweck des Handelns selbst darstellt, und daß ein Ironiker, der bloß Ironiker sein soll, auf eine hohle Abstraktion hinauskommt. —

Es ist nunmehr aber der Nachweis zu erbringen, daß ein solcher Pessimismus und Indifferentismus Hamlets, wie er hier unsrer Tragödie zu Grunde gelegt wird, in Wahrheit gar nicht existiert.

Zunächst ist die Behauptung, daß Hamlets Verbitterung und Weltverachtung durch erlittene Enttäuschungen, durch den Zusammenbruch seiner Ideale veranlaßt sei, völlig aus der Luft gegriffen. Von einem optimistischen Idealismus Hamlets vor Beginn des Stücks wird uns schlechterdings nichts gesagt. Allerdings hat er, wie er II, 2 sagt, den Menschen, d. h. den Menschen im allgemeinen, als das Meisterstück der Schöpfung, das Ebenbild Gottes, die

[11]) Joh. Petersen, Faust und Brand. Hamlet. Zwei Vorträge, Gotha 1890, S. 36—59.

Zierde der Welt angesehen; allein mit all diesen enthusiastischen Worten (die übrigens gar nicht bloß seine frühere, sondern auch seine jetzige Meinung ausdrücken) bewundert er den Menschen nur als Schöpfungsprodukt, seinen Anlagen und Fähigkeiten nach; von sittlicher Vortrefflichkeit ist dabei gar nicht die Rede[12]) und am allerwenigsten liegt darin, daß Hamlet nun jeden Menschen für ein sittliches Ideal, menschliche Schlechtigkeit für unmöglich gehalten habe. Was im besonderen seine Mutter betrifft, so hatte er zwar an deren Liebe zu seinem Vater nicht gezweifelt; ob er aber in ihr wirklich das Ideal aller Weiblichkeit verehrt oder die Schwäche ihres Charakters in andern Beziehungen nicht schon früher erkannt hatte, davon sagt uns der Dichter gar nichts: immer ein Zeichen, daß die Sache für das Stück gleichgültig ist. Wir können daher auch nicht sagen, daß ihm durch die Erkenntnis ihrer Unbeständigkeit und Untreue ein Ideal zerstört worden sei. Daß er mit dem Ausspruche im Monolog I, 2: „Schwachheit, dein Name ist Weib" nicht eine neu erkannte Wahrheit, sondern nur einen alten Erfahrungssatz aussprechen will, wird unten noch zu zeigen sein.

Noch viel weniger kann Hamlet durch die Kunde von dem Verbrechen des Oheims ein Ideal verloren haben. Der feindselige Ton, in dem er diesem von Anfang an entgegentritt, läßt auf eine tiefe, von lang her gehegte Abneigung schließen. Dem Lächeln und der glatten Miene desselben hat er, der Gerade und Offene, wohl nie getraut und daß er schon vor der Enthüllung des Geistes schlimmer Dinge von ihm gewärtig ist, zeigt er am Ende von I, 2, da er auf die Mitteilung von der Erscheinung des Geistes sofort etwas „von schlimmen Ränken" vermutet. So sehr ihn daher auch die Enthüllung des Verbrechens erschüttert, von einer Enttäuschung seines Idealismus kann dabei keine Rede sein.

Indes glaubte man den Ausdruck einer solchen Enttäuschung in den vielcitierten Worten Hamlets nach dem Verschwinden des Geistes in I, 5 zu finden:

> Schreibtafel her! Ich muß mir's niederschreiben,
> Daß einer lächeln kann und immer lächeln,
> Und doch ein Schurke sein; zum wenigsten
> Weiß ich gewiß, in Dän'mark kann's so sein.

---

[12]) Dies ist, soviel ich sehe, von allen bisherigen Auslegern verkannt worden, kann aber bei genauer Betrachtung des Textes nicht zweifelhaft sein. Hamlet rühmt nur die natürlichen Eigenschaften des Menschen, nicht den Gebrauch, den dieser davon macht. Das Mißverständnis ist zum Teil veranlaßt worden durch die Schlegelsche Uebersetzung, welche die Worte: „in action, how like an angel!" mit: „im Handeln wie ähnlich einem Engel!" wiedergibt. „In action" kann aber nicht heißen: „im Handeln", sonst müßte „actions" oder „acting" stehen; vielmehr heißt es: „in Haltung, in Geberde", wie sie von der Natur verliehen sind. Das ergibt der ganze Zusammenhang, insbesondere das unmittelbar vorangehende „in form and moving, how express and admirable!", sowie das folgende: „in apprehension (d. h. Fähigkeit zu begreifen), how like a god!" In der ersten Quarto-Ausgabe von 1603 steht an Stelle aller dieser einzelnen Lobpreisungen nur das eine: „Man that is so glorious a creature." Vgl. auch den Monolog IV, 4, wo Hamlet „that capability and godlike reason" anpreist.

Hier zeige es sich ja, daß er eine neue Entdeckung gemacht, daß er etwas erfahren, was er bisher für unmöglich gehalten und was er sich, um sich's zu merken, aufnotieren müsse. Allein das ist ein völliges Mißverständnis der Stelle; man hat übersehen, daß es sich hier nicht um nüchterne Reflexionen, sondern um den leidenschaftlichen Ausdruck einer tiefen seelischen Erregung handelt [13]). Hamlet glaubt weder im Ernste eine neue Entdeckung gemacht zu haben, noch will er mit der Schreibtafel seinem Gedächtnis zu Hilfe kommen. Was ihm der Geist enthüllt, das hatte er schon vorher in das „Buch seines Hirnes" geschrieben, und er hat geschworen, daß es da leben soll „unvermischt mit minder würd'gen Dingen". Dazu bedarf er also der Schreibtafel nicht mehr, und daß diese in der That mit dem Gedenkenwollen nichts zu thun hat, ergeben die darauf folgenden Worte:

Da steht ihr, Oheim! Jetzt zu meiner Losung!
Sie heißt: „Ade, ade! gedenke mein!"

Jetzt, nach geschehener Aufzeichnung wendet er sich wieder dem Gedenken zu, als einer davon verschiedenen Sache.

Das Herausziehen der Schreibtafel und das Aufnotieren des Oheims hat eine ganz andere Bedeutung, die bisher noch nicht richtig erkannt worden ist.

Eine Schreibtafel (die man zu des Dichters Zeiten allgemein bei sich zu führen pflegte) dient dazu, solche Dinge, die des Bemerkens wert

[13]) Ganz besonders ist dies verkannt von Paulsen S. 275 f., 285, 292, der in seiner oben angedeuteten, karrikierenden Manier sagt: „Mit Jubel zieht er sein Taschenbuch heraus"; „mit gehobenem Selbstgefühl, als einer, der eine große Entdeckung gemacht, betrachtet er nochmals seinen Spruch: ‚So, Ohm, da steht ihr!' Er empfindet ganz das Hochgefühl, das die Schlange den ersten Menschen in Aussicht stellte: Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum. Es ist das Hochgefühl, das bei Schopenhauer einen Grundton seiner Lebensstimmung macht." — Auch sonst ist die Stelle von der Kritik meist recht schief aufgefaßt worden. Man wollte darin wieder den Theoretiker, den bloßen Gedankenmenschen erkennen, der sich, wie ein pedantischer Gelehrter, seine Notizen macht, — er, der hier von dem wildesten Gefühlssturm durchtobt und kaum seiner Gedanken mächtig ist. Nach Rötschers Meinung (S. 113) drängt sich hier bereits die Reflexion in ihm hervor und vergiftet den Vorsatz. Nach Hebler (S. 137 ff., 246 ff.) will sich Hamlet durch die Aufzeichnung „einen Knopf ins Schnupftuch machen". „Aerger konnte er wahrlich das ‚Gedenke mein!' des Geistes nicht travestieren, geschwinder seinen Vorsatz nicht einsargen. Es fehlte nur noch, daß er den Geist um die Adresse bat, oder ihm ein Stammbuchblättchen hinstreckte." Die Hantierung mit der Schreibtafel sei eine Narrheit u. s. w. Aehnlich Vischer, Krit. Gänge N. F. II, 120. Nach Ulrici, Shakespeares dramat. Kunst II, 139 soll ihm das Aufschreiben als ein Beruhigungsmittel zur Bewältigung seiner Aufregung dienen, während Werder, Vorlesungen S. 77 f. meint, es solle hier symbolisch angedeutet werden, daß Hamlet vorerst gegen den König nichts unternehmen könne: „nur notieren vorläufig kann er sich den König." Oechelhäuser hat in seiner Bühnenbearbeitung den ganzen Passus mit der Schreibtafel weggelassen, weil, wie er Einleitung S. 24 sagt, „dieser bizarre Sprung einer aufgeregten Phantasie sich vom Darsteller nicht in die Wirklichkeit übersetzen läßt, ohne den leidenschaftlichen Erguß seiner Rede zu hemmen (!); auch ist diese Handlung nach unserem heutigen Geschmack zu prosaisch, zu kleinlich für die Größe des Moments." — Ja, ja! Hamlet, Philister über dir!

sind, d. h. eben merkwürdige, außerordentliche, von der gewöhnlichen Art oder dem üblichen Maß abweichende Erscheinungen für das Gedächtnis zu fixieren. Hamlet ist nun von der Furchtbarkeit des ihm enthüllten Verbrechens aufs tiefste erregt, und voll heftigsten Abscheus sucht und ringt er nach Worten, um der sein Inneres durchzitternden Empörung einen entsprechenden Ausdruck zu geben:

O höchst verderblich Weib!
O Schurke! lächelnder, verdammter Schurke!

Da stellen ihm eben diese Worte, gerade seine eigene Zusammenstellung „lächelnder Schurke" erst recht lebhaft vor die Seele, welch außerordentlicher Grad von Schlechtigkeit dazu gehörte, in solcher Weise, unter der Maske des freundlichen Lächelns, das abscheulichste Verbrechen zu verüben. Zur richtigen Bezeichnung dieses Uebermaßes, „daß einer lächeln kann und immer lächeln, und doch ein Schurke sein," reichen ihm die Worte nicht mehr aus; aber in rascher, leidenschaftlicher Gedankenassociation ruft die Vorstellung des Unerhörten und Außerordentlichen die Vorstellung dessen hervor, was man sonst bei außerordentlichen Erscheinungen zu thun pflegt: sie in die Schreibtafel zu notieren — eine Vorstellung, die Hamlet momentan um so näher liegt, als er eben erst seinen Kopf bildlich als Erinnerungstafel bezeichnet hatte. Dazu scheint ihm dieser Fall angethan, und das scheint seiner erregten, auch hier ins Ironische spielenden Phantasie der richtige Ausdruck für das Unerhörte und Ungeheuerliche desselben zu sein, daß er ihn aufschreibt und ihn eben damit als außerordentliche, unerhörte Schlechtigkeit stigmatisiert. Daher sagt er: Meet it is, I set it down, d. h. nicht, wie die Schlegelsche Uebersetzung hat annehmen lassen: „es ist für mich nötig, es niederzuschreiben, um es nicht zu vergessen," sondern: es ist für einen solchen Fall passend, es ist für ihn das Richtige und Entsprechende, daß ich ihn aufschreibe, der Fall verdient aufgeschrieben zu werden, eben weil er so außerordentlich und merkwürdig, und die Schreibtafel zur Aufzeichnung gerade solcher Fälle bestimmt ist.

Man sieht also, daß das Herausziehen der Schreibtafel und das Aufnotieren nichts anderes vorstellt, als einen von heftigster Erregung eingegebenen, leidenschaftlich-ironischen, symbolisch-drastischen Ausdruck für das Ungeheuerliche und Maßlose des eben vernommenen Verbrechens. Und eben weil es sich um eine leidenschaftliche, nicht um eine Verstandesironie handelt, so begnügt sich Hamlet auch nicht etwa damit, zu sagen, der Fall verdiene aufnotiert zu werden, sondern im Sturme seiner Erregung bringt er den Gedanken, indem er ihn denkt und ausspricht, sofort auch zur Ausführung. Heftig reißt er die Schreibtafel heraus und notiert in hastigen, fliegenden Zügen etwa die Worte: „immer lächeln und doch ein Schurke". Die Schlußworte: „Da steht ihr, Oheim!" besagen dann: „Oheim, ihr seid der größte Schurke, der je gelebt, und als solchen, als eine in ihrer Art unübertroffene Merkwürdigkeit habe ich euch hier gebrandmarkt" [14]).

[14]) Daher muß auch auf der Bühne Hamlet die Schreibtafel wirklich herausziehen

Von einem Zusammenbruch der Ideale und der idealistischen Weltanschauung Hamlets bleibt sonach nichts übrig. Eines solchen bedarf es aber auch gar nicht zur Erklärung der bitteren und trüben, weltfeindlichen Stimmung, in der wir Hamlet vor uns auftreten sehen. Diese erklärt sich bei einem Menschen seines Naturells in ganz natürlicher Weise aus den tiefen, schmerzlichen Empfindungen, welche die jüngsten Erlebnisse in seiner Familie in ihm hervorgerufen haben; sie erklärt sich im Fortgange des Stücks außerdem aus dem Zwiespalt, der durch das Rachegebot selbst in sein Inneres geworfen ist, wie dies im zweiten Teile dieses Buches näher dargelegt werden soll. Damit wird aber auch der Annahme, daß sich mit dieser Mißstimmung Hamlets eine pessimistische Weltanschauung verbinde, bereits jeder Boden entzogen.

Allerdings läßt sich Hamlet durch seine Gemütsverstimmung dazu hinreißen, die ganze Welt für schlecht und wertlos zu erklären und von Tod und Selbstmord zu reden. So besonders im Monolog I, 2:

O schmölze doch dies allzu feste Fleisch,
Zerging' und löst' in einen Tau sich auf!
Oder hätte nicht der Ew'ge sein Gebot
Gerichtet gegen Selbstmord! — O Gott! o Gott!
Wie ekel, schal und flach und unersprießlich
Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!
Pfui! pfui darüber! 's ist ein wüster Garten,
Der auf in Samen schießt; verworfnes Unkraut
Erfüllt ihn gänzlich.

Ebenso sagt er II, 2, die Welt sei ihm „ein fauler, verpesteter Haufe von Dünsten" und im Monolog III, 1 sieht er im menschlichen Leben eine Summe von Mühsal, Elend und Ungerechtigkeit, der man sich am besten durch Selbstmord entziehe. Allein diese übertreibenden Verallgemeinerungen einzelner trüber Erfahrungen sind nicht das Ergebnis eines Denkprozesses, in ihnen spricht sich nicht eine dauernde, auf Ueberzeugung beruhende Lebensanschauung aus, der Hamlet praktische Folge zu geben bereit wäre, sondern sie sind lediglich das Produkt und der Ausdruck der zu Grunde liegenden schmerzlichen Empfindung selbst, wie das bei tief und leidenschaftlich empfindenden Naturen häufig der Fall ist. Wie freudige Erlebnisse dem lebhaft empfindenden Menschen alle Dinge im rosigsten Lichte erscheinen lassen, so bewirken schmerzliche Erfahrungen nur zu leicht, daß ein solcher nun die ganze Welt für schlecht

---

und mit nervöser Hast die Geste des Schreibens machen. Der Sinn des Gedichtes wird dagegen verfehlt und es wirkt dazu noch komisch, wenn der Schauspieler, wie das manchmal geschieht und auch von verschiedenen Kritikern empfohlen wird, nur so thut, als ob er die Tafel herausziehen wolle, und dann bei den Worten: „Da steht ihr, Oheim" auf seinen Kopf deutet. In den Kopf hatte sich Hamlet die Sache schon vorher geschrieben, das vorher gebrauchte Bild kann er nicht noch einmal bringen; auch wäre das folgende: „Jetzt zu meiner Losung: gedenke mein!" dann ganz sinnlos. Vortrefflich ist die Scene seiner Zeit von Schröder gespielt worden; s. darüber den Bericht über sein Berliner Gastspiel in der Litt.- u. Theaterzeitung 1779 S. 39.

und wertlos ansieht, mit Widerwillen sich von ihr abwendet, sich nach dem Tode sehnt und von Selbstmord spricht, ohne daß dies gleich für bare Münze genommen werden dürfte. Der Dichter hat diese Erscheinung vielfach zur Charakteristik seiner Figuren, zur Kennzeichnung einer heftigen Empfindungsweise, eines leidenschaftlichen Temperaments benutzt[15]), und eben dies hat er auch hier bei Hamlet gethan. Nicht wie Hamlet *denkt*, sondern wie er *empfindet*, lernen wir aus seinen obigen Aeußerungen kennen.

Und dies ergibt sich mit Deutlichkeit noch aus einem andern Moment, welches bisher gar nicht beachtet worden ist.

Eine solche, aus einzelnen schmerzlichen Erfahrungen hervorgehende Verachtung der Welt beruht, näher betrachtet, darauf, daß der Schmerz das Gemüt des Menschen so stark und vollständig in Anspruch nimmt, daß er freudige Empfindungen nicht mehr in sich aufnehmen kann, und daß daher auch das Gute in der Welt, das, was ihm unter anderen Umständen zur Freude und Befriedigung gereichen würde, jetzt einen entsprechenden Reiz auf

---

[15]) Vgl. einerseits *Heinrich* IV a. V, 1:

Nichts scheint denen trübe, die gewinnen;

andrerseits *Johann* III, 4, wo der Dauphin Louis seine Mißstimmung über die verlorene Schlacht in den Worten ausspricht:

Es gibt nichts in der Welt, was mich kann freu'n;
Das Leben ist so schal, wie 'n altes Märchen,
Dem Schläfrigen ins dumpfe Ohr geleiert.

In *Heinrich* VI c. II, 1 klagt Eduard York beim Tode seines Vaters:

Nun ward der Seele Palast mir zum Kerker.
Ach, bräche sie doch los! daß dieser Leib
Zur Ruh' im Boden eingeschlossen würde;
Denn nie werd' ich hinfort mich wieder freu'n,
Niemals, o niemals werd' ich Freud' erleben.

Ferner die Klage der *Kleopatra* beim Tode des Antonius (IV, 13):

Aushalten soll ich
In dieser schalen Welt, die ohne dich
Nicht mehr ist als ein Viehstall?
— —
Alles ist Tand nur:
Geduld ist läppisch, Ungeduld ziemt nur
Den tollgewordnen Hunden: ist's da Sünde,
Zu stürmen ins geheime Haus des Todes,
Eh' er zu uns sich wagt?

Die Abhängigkeit solcher allgemeinen Aeußerungen über die Welt von freudigen oder schmerzlichen Empfindungen kommt besonders schön zum Ausdruck in dem ergreifenden Abschied Suffolks von der Königin Margarete in *Heinrich* VI b. III, 2:

Volkreich genug ist eine Wüstenei,
Hat Suffolk deine himmlische Gesellschaft.
Denn wo du bist, da ist die Welt ja selbst,
Mit all' und jeden Freuden in der Welt,
Und wo du nicht bist, hoffnungslose Oede.

ihn nicht auszuüben vermag. Die Welt ist *für ihn* nur noch in ihren schlechten Bestandteilen vorhanden, weil er nur sie noch empfindet; die guten kommen *für ihn* nicht mehr in Betracht, weil er für sie unempfänglich ist, und so ist denn die *ganze* Welt *für ihn* schlecht. Mit einer solchen, auf das Schlechte beschränkten Empfindungsfähigkeit ist aber andererseits, genügende Objektivität des betreffenden Individuums vorausgesetzt, sehr wohl die *Erkenntnis* vereinbar, daß die Welt an und für sich oder für andere Individuen ganz vortrefflich sein mag, oder mit anderen Worten: *das Bewußtsein von der rein subjektiven Ursache der Weltverachtung.*

Es ist nun bewundenswert, wie Shakespeare gerade seinem Hamlet dieses Bewußtsein klar und deutlich verliehen hat, vielleicht das bedeutendste Zeichen der geistigen Kraft, mit der er seinen Helden ausgestattet. Hamlet gibt sich seiner gemütlichen Verstimmung völlig hin, er überwindet sie nicht durch eigene Anstrengung; aber trotzdem sagt ihm sein *Verstand*, daß sein Urteil über die Welt nicht objektiv aus deren Zuständen selbst abgeleitet, sondern lediglich ein Ausfluß seiner trüben Stimmung ist. *Hamlet erkennt, daß die Welt nicht sowohl an sich schlecht ist, als vielmehr ihm infolge seiner subjektiven Verfassung wertlos erscheint.* Hierher gehört vor allem sein schon oben S. 31 f. Anm. 14 besprochener Satz in II, 2: „Nichts ist an sich gut oder schlecht, *das Denken macht es erst dazu*", d. h. die subjektive Auffassung. Gerade mit Berufung auf diesen Satz erwiedert er auf die Aeußerung von Rosenkranz, daß *sie* Dänemark und die Welt *nicht* als ein Gefängnis ansähen: „Nun, so ist es *keines für euch*; *für mich ist es ein Gefängnis.*" Wie könnte ein Pessimist in solcher Weise die relative Berechtigung einer abweichenden Beurteilung der Welt zugeben? Und daß er ferner weiß, daß *seine* Auffassung der Welt als ein Gefängnis nicht durch vernünftige Erkenntnis, sondern lediglich durch seine Gemütsverstimmung eingegeben ist, das drückt er in der Erwiederung auf Rosenkranz' weitere Bemerkung: „Nun, so macht es euer Ehrgeiz dazu," deutlich in den Worten aus: „O Gott, ich könnte in eine Nußschale eingesperrt sein und mich für einen König von unermeßlichem Gebiete halten, *wenn nur meine bösen Träume nicht wären.*" Träume wirken auf das Gemüt, nicht auf den Verstand [16]).

---

[16]) Vgl. dazu die oben S. 61 Anm. 15 angeführte Aeußerung der Kleopatra, daß ihr die Welt ein Viehstall sei, sowie auch die des Parolles in *Ende gut* II, 3: „Ein Loch für Hund' ist Frankreich und verdient nicht, daß Helden es beschreiten." „Frankreich ist ein Stall und wir die Mähren drin." — Wenn Hamlet in derselben Scene II, 2 die von Rosenkranz gebrachte Neuigkeit, daß die Welt ehrlich geworden sei, als nicht wahr bezeichnet, so hat er, nach *seinen* neuesten Erlebnissen, wohl alles Recht dazu. Es handelt sich dabei aber mehr um eine allgemeine Redensart, ähnlich den allerwärts üblichen Klagen über schlechte Zeiten, Verderb der Sitten u. dergl., in denen sich eine gewisse Unzufriedenheit kundgibt, durch die aber mehr das Schlechte *in* der Zeit, als die Schlechtigkeit der Zeit bezeichnet werden soll und die gerade Shakespeare seinen Figuren häufig in den Mund legt. So antwortet z. B. in *Maß* f. M. III, 2 der Herzog auf die Frage des Escalus, was es Neues in der Welt gebe:

Ganz das Gleiche finden wir auch in den beiden Stellen, die hauptsächlich als Belege für den Pessimismus Hamlets angesehen werden, in dem Monolog I, 2 und in der Aeußerung über den Wert der Welt und des Menschen in II, 2. An der oben S. 60 angeführten Stelle des Monologs sagt Hamlet ausdrücklich: „Wie ekel, schal und flach und unersprießlich *scheint mir* (seem to me) das ganze Treiben dieser Welt," d. h. „mir kommt es so vor," und auch die gebrauchten Adjektiva beziehen sich weniger auf Eigenschaften der Welt selbst, als auf die Eindrücke und die Gaben, die sie dem Einzelnen bietet. Wenn dann Hamlet alsbald fortfährt: „Dazu mußt' es kommen! Zwei Mond erst tot!" u. s. w., so zeigt dies, daß selbst in diesem Moment heftiger Empfindung das Bewußtsein mindestens im Hintergrunde steht, daß jene subjektiven Eindrücke von der Welt mit dem Schmerz über das, *wozu* es kommen mußte, in engem Zusammenhange stehen. Noch deutlicher tritt dies Bewußtsein hervor in der Aeußerung Hamlets in II, 2:

> Ich habe seit kurzem — ich weiß nicht wodurch — alle meine Munterkeit eingebüßt . . . und es steht in der That *so übel um meine Gemütslage* (disposition), *daß* die Erde, dieser treffliche Bau, *mir* nur ein kahles Vorgebirge *scheint* (seems to me); seht ihr, dieser herrliche Baldachin, die Luft, dies wackre, umwölbende Firmament, dies majestätische Dach mit goldenem Feuer ausgelegt: *kommt es mir doch nicht anders vor* (it appeareth no other thing to me), als ein fauler, verpesteter Haufe von Dünsten. Welch ein Meisterwerk ist der Mensch! wie edel durch Vernunft! u. s. w. — Und doch, was ist *mir* diese Quintessenz von Staube? (And yet, to me, what is this quintessence of dust?) *Ich habe keine Lust* am Manne — und,

da die beiden Besucher hierbei lächeln,

> am Weibe auch nicht.

Hamlet weiß also auch jetzt sehr wohl, welche Vortrefflichkeit und welcher Wert der Welt und dem Menschen *an sich* zukommen; er spricht auch jetzt davon in enthusiastischen Ausdrücken und mit einer gewissen Begeisterung. Das ist seine Ansicht und Ueberzeugung auch jetzt noch, soweit er mit dem Verstand und der Vernunft operiert. Wenn aber trotzdem *ihm* dies alles als das Gegenteil *erscheint*, wenn *ihm* die Erde ein kahles Vorgebirge, *ihm* Luft und Firmament ein Haufe von Pestdünsten, *ihm* der Mensch mit

---

„Nichts, außer daß Rechtschaffenheit an einem so starken Fieber leidet, daß ihre Auflösung sie heilen muß." In solchem Sinne ist auch die Aeußerung Hamlets zu Polonius II, 2 zu nehmen: „Ehrlich sein heißt, wie es in dieser Welt hergeht, Ein Auserwählter unter Zehntausenden sein"; ebenso wenn er in III, 4 von der „engebrüst'gen Zeit", in V, 2 von dem „schalen Zeitalter" (drossy age) spricht. Derartigen Aeußerungen gegenüber sollte man sich das Wort des Narren in *Was ihr wollt* III, 1 gegenwärtig halten: „Eine Redensart ist nur ein lederner Handschuh für einen witzigen Kopf; wie geschwind kann man die verkehrte Seite herauswenden." — Die Aeußerungen Hamlets über die Schlechtigkeit der Männer im Gespräch mit Ophelia III, 1 beruhen, wie sich später ergeben wird, auf Ironie.

all seinen hohen Gaben und Fähigkeiten ein Nichts ist, so weiß er auch und sagt es ausdrücklich, daß dies in dem Verlust seiner Munterkeit und in seiner üblen Gemütslage begründet ist. Gerade diese Stelle, die man stets als den Hauptbeweis für den Umschlag von Hamlets Idealismus in Pessimismus angesehen hat, widerlegt diese Annahme aufs bündigste. Wäre Hamlet Pessimist, so müßte er sagen: „Die Welt *schien* mir gut, aber sie ist schlecht"; statt dessen sagt er: „Die Welt ist gut, aber *mir scheint* sie schlecht, weil ich infolge meiner subjektiven Gemütslage ihre Güte nicht *empfinden*, mich ihrer nicht *erfreuen* kann: Man delights not me nor woman neither" [17]).

Ist Hamlets Welt- und Menschenverachtung nur der Ausdruck seiner Gemütsstimmung, so muß sie auch an den Wandlungen teilnehmen, denen letztere selbst unterworfen ist. Jede durch schmerzliche Eindrücke hervorgerufene Empfindung schwächt sich mit der Zeit ab und auch vorher schon kann sie durch entgegengesetzte freudige Eindrücke, wenn diese nur stark genug sind, um ein Gegengewicht zu bilden, zeitweise zurückgedrängt werden. Die ausschließliche Schmerzempfindung, die völlige Verstimmung des Gemüts, die Unempfänglichkeit für freudige Eindrücke dauert daher jeweils nur so lange, als nicht ein genügend starker Gegeneindruck sich geltend macht; abgesehen von Gemütskrankheiten, gibt es keinen derartigen Zustand, der absolut und

---

[17]) Auch bezüglich der Frauen sagt also Hamlet nur, daß sie *ihn* nicht erfreuen, nicht aber, daß sie an sich nichts taugten. Letzteres liegt auch nicht in seinem schon oben berührten Ausspruch im Monolog I, 2: „Schwachheit, dein Nam' ist Weib", in dem man sehr mit Unrecht einen weiteren Beweis für Hamlets Pessimismus (bezw. seine Neigung zu generalisieren) hat sehen wollen, indem er die schlimme Erfahrung, die er mit seiner Mutter gemacht, hier sofort zu einem verwerfenden Urteile über das ganze Geschlecht verallgemeinere. Allein Hamlet denkt gar nicht daran, mit jenem Worte *alle* Frauen *durchweg* für schwach zu erklären und er will damit auch gar nicht ein Urteil eigener Erfindung aussprechen. Vielmehr hebt er damit nur einen Zug hervor, der nach alter, bekannter Erfahrung dem weiblichen Geschlechte als solchem eigen ist, der sich daher *häufig* (nicht: immer) bei Frauen findet und von dem jetzt bei seiner Mutter wieder ein Beispiel vorliegt. Er verallgemeinert nicht seinerseits ein einzelnes schlimmes Erlebnis, sondern er sieht in diesem Erlebnis eine *Bestätigung* eines alten, von jeher und so auch heute noch gültigen Erfahrungssatzes. Nennen doch auch wir die Frauen „das schwache Geschlecht" und bei Shakespeare ist von dieser auf der physischen Organisation des Geschlechts beruhenden Schwachheit des Weibes, die sich als Weichheit, Eindrucksfähigkeit, Nachgiebigkeit, Biegsamkeit des Charakters geltend macht, sehr häufig die Rede. So sagt in der 1. Quartausgabe III, 4 der Geist in Bezug auf die entsetzte Königin zu Hamlet: „Speak to her, Hamlet, *for her sex is weak*," wofür in der späteren Bearbeitung gesetzt wurde: „Conceit *in weakest bodies strongest works*: speak to her, Hamlet." Vgl. ferner Portia in *Cäsar* II, 1 („Denkt ihr, ich sei so schwach wie mein Geschlecht?"), Katharina in *Bez. Widersp.* V, 2, Adriana in *Kom. d. Irr.* II, 2, Leonato in *Viel Lärm* II, 3, Isabella in *Maß f. M.* II, 4, Viola in *Was ihr wollt* II, 2; in *Heinrich VI* c. I, 4 sagt York: women are soft, mild, pitiful and *flexible*. — Wenn Hamlet in dem Gespräche mit Ophelia III, 1 die Vorwürfe, die er dieser macht, gegen die Frauen im allgemeinen richtet, so erklärt sich das aus der Erregung des Moments, ist aber ebenfalls nur ein Ausbruch des schmerzlichen Gefühls, das ihm Opheliens Verhalten gegen ihn verursacht.

unveränderlich wäre. Daraus folgt, daß auch die auf solcher Gemütsverstimmung beruhende Welt- und Menschenverachtung *vorübergehender Natur* ist, daß sie nach kürzerer oder längerer Zeit gänzlich verschwinden, aber auch schon vorher bei jeder Erscheinung, die auf das Gemüt des betreffenden Individuums einen hinreichend starken Reiz übt, in den Hintergrund treten und der Anteilnahme und Wertschätzung dieser Erscheinung Platz machen wird. Durch Geltendmachung ihrer Reize erzwingt sich die Welt die Anerkennung ihres Werts auch von der Weltverachtung und nötigt diese so, sich selbst Lügen zu strafen. Jede solche Verachtung beruht daher, selbst bei richtiger Erkenntnis ihrer bloß subjektiven Ursache, in gewissem Grade auf einer Selbsttäuschung des Menschen über sein eigenes Empfindungsvermögen.

Dies alles findet bei Hamlet seine volle Bestätigung. Wo ihm etwas entgegentritt, was seiner Natur sympathisch ist, was ihn stark interessiert, da ist er mit ganzem Herzen dabei, da weiß er das Gute zu rühmen und anzuerkennen, da ist die trübe Stimmung momentan verschwunden. Als er in I, 4 mit Spannung den Geist erwartet, da redet er von großen Thaten und dem Wert ganzer Völker wie von den edlen Tugenden der Einzelnen, welche nur durch daneben stehende Fehler verdunkelt und herabgezogen werden. Weiter gehört hierher seine Freude über das Erscheinen der Freunde Horatio, Marcellus und Bernardo in I, 2, sowie anfangs auch über den Besuch von Rosenkranz und Güldenstern in II, 2, vor allem seine herzliche Anerkennung des Wertes von Horatio in der bekannten Lobrede III, 2. Ebenso entlockt ihm in IV, 4 die Tüchtigkeit des Fortinbras Worte der Bewunderung und Anerkennung menschlicher Größe und Ehre. Daß seine Abneigung gegen die Welt seiner Liebe zu Ophelia keinen Eintrag thut, wird später zu zeigen sein; erst nachdem er, durch besondere Gründe veranlaßt, mit ihr gebrochen, sagt er, daß er auch keine Lust am Weibe habe. So vergißt er auch bei der Anmeldung und weiter bei der Ankunft der Schauspieler sofort seinen Trübsinn und wendet sich in launiger Weise, „frisch wie französische Falkeniere", der ihm sympathischen Kunst zu; und daß sein Interesse und seine Freude am Schauspiel nicht etwa auf pessimistischen Anschauungen und Neigungen beruht, zeigt seine Aeußerung über den Zweck desselben in III, 2, wonach es nicht nur der *Schmach* ihr eigenes Bild, sondern auch der *Tugend* ihre eigenen Züge zeigen soll[18]). Sodann aber ist von der Mitte des Stücks,

[18]) *Türck* S. 50 will das Interesse Hamlets an der Schauspielkunst mit seinem indifferenten Pessimismus dadurch vereinigen, daß die Kunst es nur mit dem *Scheine* der realen Welt, nicht mit dieser selbst zu thun habe. Allein nicht einen *Schein*, sondern ein *Abbild* der Wirklichkeit soll nach Hamlets Ausspruch das Schauspiel geben, und wie könnte er sich für ein solches Abbild interessieren, wenn er nicht Interesse an der Wirklichkeit selbst hätte. — Daß Hamlet keine Lust am Menschen habe, läßt der Dichter in sehr feiner Weise durch die gute Aufnahme und Verpflegung widerlegen, die er den Schauspielern zu teil werden läßt. Darauf weist die Aeußerung von Rosenkranz II, 2 hin: „Ich dachte, wenn ihr keine Freude am Menschen habt, welche *magere Bewirtung* (lenten entertainment) die Schauspieler bei euch finden werden."

von der Aufführung des Schauspiels vor dem Könige ab von Hamlets verbitterter und weltfeindlicher Stimmung überhaupt nichts mehr zu merken; im Gegenteil tritt, unbeschadet seines Temperaments, gelegentlich eine Neigung zu Lustigkeit und Ausgelassenheit an ihm hervor, bis sich endlich unmittelbar vor der Katastrophe wieder eine tiefe Depression seiner bemächtigt.

So sehen wir denn, daß die Annahme von Hamlets Pessimismus an allen Ecken und Enden Schiffbruch leidet, woraus sich von selbst ergibt, daß auch sein dramatisches Verhalten nicht auf einem pessimistischen Indifferentismus beruhen kann. Nun wäre es freilich noch denkbar, daß, wenn auch nicht eine pessimistische Lebensanschauung, so doch jene verbitterte, weltfeindliche Stimmung selbst, also das Ueberwiegen des Schmerzgefühls ihm das Getriebe der Welt so gleichgültig erscheinen ließe, daß er deshalb von jedem Eingreifen in dasselbe Abstand nähme; daß er die Welt sich selbst überließe, nicht weil er sie für schlecht und unverbesserlich hielte, sondern weil ihm nichts mehr daran läge, ob es gut oder schlecht in ihr zuginge, weil er *für sich* doch kein Heil von seinem Thun erwartete. Allein auch dies trifft nicht zu.

Einmal wirkt Hamlets gedrückte Stimmung, wie gezeigt, überhaupt nicht so absolut und nicht so anhaltend auf ihn ein, daß er hierdurch auf die Dauer an thatkräftigem Handeln gehindert sein könnte. Wir sehen denn auch oft genug, daß er dem Gang der Dinge gar nicht gleichgültig gegenübersteht, vielmehr unter Umständen, besonders wenn es sich um seine eigene Existenz handelt, sehr energisch in denselben eingreift, wie er andrerseits auch an Vollziehung des Selbstmords niemals ernstlich denkt[19]). Auch das weitere Verhalten seiner Mutter ist ihm nichts weniger als gleichgültig; in eindringlichster Weise sucht er sie in III, 4 zur Reue und Besserung zu bringen.

Was sodann die Vollziehung der Rache selbst betrifft, so könnte Hamlet durch einen auf gemütlicher Affektion beruhenden Indifferentismus hieran nur dann gehindert werden, wenn ihm gerade seine Rachepflicht und deren Erfüllung gleichgültig und wertlos erschiene, wenn er insbesondere daran verzweifelte, durch die Vollziehung der Rache eine Aenderung seines schmerzlichen Zustandes herbeizuführen. Das alles ist aber nicht der Fall, wie sich schon aus den heftigen Selbstanklagen wegen seiner Säumnis in den Monologen II, 2 und IV, 4 ergibt, die man unmöglich mit *Döring* (S. 56) als bloße Selbstironien ansehen kann. Hamlet weiß sehr wohl, daß sein ganzes Unglück und sein Leid in dem Einen begründet ist: der Ermordung des Vaters und der Heirat der Mutter mit dessen Mörder. Und ferner weiß er, daß, wenn er durch den Vollzug der Rache den Mord sühnte und die Mutter

---

[19]) Hamlet spricht schon viel zu oft und leicht vom Selbstmord, als daß eine ernste Absicht bei ihm angenommen werden könnte; auch hat er bezeichnender Weise immer Gründe *dagegen* vorzubringen. Es handelt sich auch hier lediglich um Stimmungsausdrücke. Sehr richtig läßt *Anzengruber* in seinem „Sternsteinhof" (Gesammelte Werke I, 119) den alten Bauer seinem mit Selbstmord drohenden Sohn Toni erwiedern: „Larifari, dös thun, sag'n's nit, und dös sag'n, thun's nit!"

den Armen des Verbrechers entrisse, er hierdurch, wie er am Schlusse des 1. Aktes sagt, die aus den Fugen gegangene Zeit wieder einrichten, eben damit aber auch seinem eigenen Leiden ein Ziel setzen würde [20]). Wenn er sich trotzdem zu dieser That nicht entschließt, ja wenn er es verwünscht und ärgerlich darüber ist, daß er dazu geboren wurde (O cursed spite!), so kann der Grund dafür unmöglich in seiner schmerzlichen Zerrissenheit und seiner Gleichgültigkeit gegen die Welt liegen. Mögen diese Gefühle ihn an allem andern verhindern: daran, daß er denjenigen töte, der ihm alles Leid zugefügt und durch dessen Tötung er sich von allem Leid befreien würde, können sie ihn nicht hindern. —

Eine solche Wirkung des Pessimismus oder auch nur einer verbitterten, weltfeindlichen Gemütsstimmung ist denn auch den Vertretern dieser Auffassung selbst nicht ganz wahrscheinlich vorgekommen, und sie haben daher zur Aufrechthaltung ihrer Erklärung des Stücks ihre Zuflucht meist dazu genommen, daß sie, ebenso wie die Anhänger der im vorigen Kapitel besprochenen Ansichten, Hamlet für geisteskrank ausgaben, seine trübe Stimmung und seinen Pessimismus, welche so sonderbare Wirkungen nach sich

---

[20]) Der Ausruf Hamlets am Schlusse des ersten Akts:

The time is out of joint: O cursed spite,
That ever I was born to set it right!

ist wie bezüglich des „cursed spite“ (vgl. oben S. 20), so auch bezüglich des Ausdrucks, daß er berufen sei, die aus den Fugen gegangene Zeit wieder zurecht zu setzen, häufig mißverstanden worden. Viele haben darin eine Vermessenheit und Selbstüberhebung Hamlets gesehen, indem er, der nur ein einzelnes Verbrechen zu rächen habe, glaube, die ganze Welt neu einrichten zu müssen. So Gervinus III, 289, v. Friesen, Briefe über Hamlet S. 326, Roßmann im Sh.-Jahrb. II, 319, Hauff, Hamlet S. 10, H. v. Struve, Hamlet S. 58 ff., 153. Vertreter der hier besprochenen Auffassung wollten darin ein Zeichen seines Pessimismus erkennen, weil er wegen des einen Verbrechens meine, die ganze Zeit sei aus den Fugen; wieder andre, wie Bodenstedt, Einleitung zu seiner Hamlet-Uebersetzung S. XI, und Delius im Sh.-Jahrb. XVI, 9, sahen hierin eine Probe, „wie Hamlet es liebt, eine spezielle Frage zu verallgemeinern, das Konkrete zum Absoluten (soll heißen: Abstrakten) zu verflüchtigen und das Praktische zum Theoretischen aufzulösen“. Allein alle diese Kritiker haben dabei, wie so oft, übersehen, daß wir es hier nicht mit einem Ausdruck nüchterner Reflexion, sondern innerer Erregung, und nicht mit Prosa, sondern mit Poesie zu thun haben. Wenn Hamlet sagt, die Zeit sei aus den Fugen, und er habe sie wieder einzurichten, so sind das nichts als bildliche, poetische Bezeichnungen für das, in seiner Ungeheuerlichkeit gleichsam alle Zeitverhältnisse berührende und verschiebende Verbrechen einerseits (man vergleiche, wie Hamlet in III, 4 der Mutter gegenüber das Verbrechen schildert), und für die ihm obliegende Rache mit der ihr innewohnenden Wirkung der Sühne und der Wiederherstellung des verschobenen Gleichgewichts andrerseits. An etwas Weiteres denkt Hamlet dabei nicht. Daß er sich dabei bildlicher Ausdrücke und einer poetisch gehobenen Sprache bedient, hat seinen sachlichen Grund in der erregten Stimmung, in der er diese Worte spricht, seinen poetischen Grund aber in der Stellung dieses Ausrufs am Schlusse des ersten Akts, wo es dem Dichter darauf ankommt, das Ergebnis der bisherigen Handlung in poetisch pointierter, epigrammatischer Weise dem Zuschauer gegenüber scharf hervortreten zu lassen.

ziehen sollten, auf eine krankhafte Zerrüttung seines Gemüts zurückführten u. dergl.: Annahmen, die nach dem früher Bemerkten allein genügen, diese ganze Auffassungsweise als mit den Absichten des Dichters im Widerspruche stehend erscheinen zu lassen [21]).

Fünftes Kapitel.

Neue Bahnen: Annahme ethischer Konflikte.

Da alle Versuche, die Hamlet-Tragödie aus der Individualität des Helden, aus seiner Natur, seinem Charakter oder aus seiner besonderen Denkweise zu erklären, zu scheitern schienen, so sah sich die Kritik veranlaßt, neue Bahnen einzuschlagen und den Grund des Verhaltens wie des tragischen Geschicks des Helden aus seinem Innern heraus in die Beschaffenheit der ihm gestellten Aufgabe zu verlegen: ein Punkt, der jedenfalls von allen bisherigen Erklärern viel zu wenig berücksichtigt worden war und durch dessen Betonung eine Handhabe gewonnen wurde zur Lösung des bisher stets unerklärt gebliebenen Widerspruchs zwischen Hamlets Zögern bei der Rache und seinem energischen Vorgehen bei andern Gelegenheiten. Das Hindernis sollte eben in der Natur dieser von ihm geforderten Rache selbst liegen, und zwar nicht sowohl, oder wenigstens nicht in erster Linie, in der Schwierigkeit ihrer thatsächlichen Vollführung [1]), als vielmehr in ihrer nach höheren ethischen Prinzipien zu beurteilenden Statthaftigkeit. Ein objek-

[21]) Dagegen hat Flathe a. a. O. in dem Umstand, daß hiernach ein wirklich Wahnsinniger sich noch wahnsinnig stelle, eine ganz besondere Feinheit des Dichters erkennen wollen: „Wirklicher Wahnsinn kann doch immer nur neben das Ziel treffen, welches er erreichen will. Wenn daher Hamlet seinen verstellten Wahnsinn anwenden und Wahnwitz sprechen will, redet er zwar in seltsamer Art, aber nichts weniger als wahnwitzig, sondern im Gegenteil eher vernünftig." Also: ein Wahnsinniger wird dadurch zum Gescheiten, daß er sich wahnwitzig stellt, ungefähr wie zwei Verneinungen sich gegenseitig aufheben und zu einer Bejahung werden. Ich glaube, daß hier die Feinheit des Dichters durch die des Auslegers noch weit übertroffen worden ist.

[1]) Vereinzelt ist auch dies behauptet worden, jedoch immer nur in Verbindung mit anderen Momenten; so von Jänicke, Observations sur Hamlet im Programm des Potsdamer Gymnasiums 1858 S. 12 ff., und von Bodenstedt in seinem Aufsatze über Hamlet in Westermanns Illustr. Monatsheften XIX, 1865, S. 84 ff. Nach diesen ist der Oheim für Hamlet ein allzu starker und überlegener Gegner, dem er nicht beikommen kann, womit es freilich wenig stimmen will, wenn Bodenstedt in der Gebetsscene III, 3 Hamlet von der That abstehen läßt, weil ihm die Gelegenheit zu bequem sei. Aber auch abgesehen davon: sagt nicht Hamlet selbst in gewiß unverdächtiger Weise in IV, 4: „I have cause and will and strength and means to do't"?

tives Hindernis dieser Art erforderte auf seiten des Helden lediglich ein gewisses Maß von Sittlichkeitsgefühl und Gewissenhaftigkeit, und so kam es, daß nach diesen Auffassungen der individuelle Charakter des Helden fast alle Bedeutung für die dramatische Handlung verlor.

Damit ist bereits ein Bedenken angedeutet, welches allen hierher gehörigen Erklärungen des Stücks von vornherein entgegensteht, daß nämlich eine Tragik, die nicht auf den individuellen Charakter des Helden gebaut wäre, im übrigen unserm Dichter völlig fremd ist. Und noch in einer andern Beziehung stehen alle diese Erklärungsarten mit der sonstigen Shakespeareschen Tragik im Widerspruch. Indem dieselben davon ausgehen, daß Hamlet durch eine höhere ethische Idee und eine daraus abfließende höhere Pflicht von der Rache zurückgehalten wird, kommen sie der Rachepflicht gegenüber zur Annahme eines, in verschiedener Weise näher begründeten ethischen oder Pflichtenkonflikts, an dessen Unlösbarkeit oder an dessen verkehrter Lösung sie Hamlet tragisch untergehen lassen. Ein tragischer Konflikt dieser Art aber, bei welchem die Verletzung einer niederen Pflicht durch eine höhere Sittlichkeit geboten wäre, kommt sonst bei Shakespeare nirgends vor; alle Tragik beruht bei ihm, wie wir später genauer sehen werden, vielmehr darauf, daß ein niederer Trieb des Naturells über die höheren Rücksichten der Vernunft die Oberhand behält.

Innerhalb der hier angedeuteten Richtung sind zwei verschiedene Erklärungsarten zu unterscheiden. Nach der einen ergibt sich der Konflikt daraus, daß die dem Helden auferlegte Rache nach einem höheren Prinzip überhaupt als unzulässig erscheint, nach der andern dagegen daraus, daß die durch ein höheres Prinzip geforderten Bedingungen einer gerechten Rache im vorliegenden Falle nicht gegeben sind, so daß der ethische Konflikt sich zu einem Situationskonflikt gestaltet. Wenden wir uns zunächst zur ersten dieser beiden Auffassungen, welche selbst wieder je nach der Beschaffenheit des der Rache überhaupt entgegenstehenden Prinzips mehrere Variationen aufzuweisen hat.

Schon die an Goethe anschließende Meinung, welche in Hamlet den Helden der Reflexion erkannte, hatte unter den Gedanken und Bedenken, die ihn von der Vollziehung seiner Aufgabe zurückhalten, auch Zweifel an der Sittlichkeit der Rache, den Widerstreit eines feineren sittlichen Gefühls gegen den natürlichen Rachetrieb genannt. Indes hatte man dort schließlich zugegeben, daß nach den im Stück angenommenen Verhältnissen die Rache für Hamlet als wirkliche Pflicht zu denken ist, jene Zweifel daher doch nur auf allzu großer Bedenklichkeit, auf dem Mangel an „sinnlicher Stärke" beruhen. Nun aber faßte man die Sache anders auf, machte jene Zweifel zur Hauptsache und erkannte ihnen volle Berechtigung zu. War denn die Verpflichtung zur Blutrache wirklich so selbstverständlich, war sie so ohne weiteres zuzugeben, wie bisher allgemein angenommen war? War nicht im Gegenteil die Rache nach allen ethischen Gesichtspunkten als eine verwerfliche Leidenschaft anzusehen und daher Hamlets Abneigung dagegen durchaus gerecht-

fertigt? In seinem Widerstande gegen das Gebot des Geistes lag dann in der That die Hingabe an eine höhere Pflicht und sein Verhalten erschien nicht als Ausfluß sinnlicher Schwäche, sondern als Zeichen großer sittlicher Stärke.

Zuerst finde ich diesen Gesichtspunkt zur Erklärung der Hamlet-Tragödie verwertet bei Ulrici[2]); doch tritt er hier noch nicht selbständig auf, sondern ist mit verschiedenen andern Elementen in Verbindung gebracht, die dem besonderen, religiös angehauchten Hegelianismus des Verfassers angehören. Wir sehen hier gewissermaßen vor unsern Augen die neue Richtung aus der oben im dritten Kapitel geschilderten Schlegel-Hegelschen Grundlage herauswachsen.

Auch hier wird uns Hamlet als ein „Gedankentrauerspiel" und der Held als ein Held des Gedankens, als ein Hegelscher Philosoph vorgeführt, der den schönen und edlen Trieb hat, sein Wollen und Handeln nur durch den Gedanken beherrschen zu lassen und nach diesem sein Leben frei und selbständig zu gestalten. Eben deshalb kann er sich zu der ihm von außen auferlegten That nicht entschließen, „weil er sie aus einer bloß äußeren nicht zu einer inneren, freien, wahrhaft sittlichen Handlung zu machen weiß." Zunächst hat er faktische Bedenken bezüglich der Wahrheit des Verbrechens; aber auch nach deren Beseitigung hat er noch immer Zweifel, „und vornehmlich moralische Zweifel, moralische Bedenken". „Ganz recht. Mag der König auch ein dreifacher Brudermörder sein; im Sinne einer reinen strengen Moral bleibt es immer eine moralisch zweideutige That, ein halbes Verbrechen, ihn ohne Urteil und Recht, aus freier Faust zu töten; für ein zartes Gewissen ist der Mord des Oheims und zweiten Vaters eine That, vor welcher der stärkste Geist mit Recht zurückschaudert, mag auch andrerseits die göttliche Gerechtigkeit selbst die Bestrafung des Verbrechers (die hier freilich nur durch Hamlet möglich ist) erheischen. Der höhere moralische Sinn ist daher in Hamlet noch im Streite mit dem natürlichen Menschen und dessen Forderung nach Rache, die vom alten Nationalvorurteil (!) der germanischen Völker unterstützt wird. Der natürliche Mensch spornt ihn an zur That und beschuldigt ihn der Kraftlosigkeit und Feigheit; sein zartes Gewissen[3]), mehr Gefühl als klares Bewußtsein [bei dem Gedankenhelden?] hält ihn unwillkürlich zurück; sein Geist schwankt und zaudert und quält sich umsonst, so wider-

---

[2]) Hermann Ulrici, Shakspeares dramatische Kunst. Geschichte und Charakteristik des Shakspeareschen Dramas, 2. Aufl., Leipzig 1847, S. 427—447; 3. Aufl. in drei Bänden 1868, II S. 127—158. Die erste, 1839 erschienene Auflage stand mir nicht zu Gebote. Die im Text folgenden Citate sind der zweiten Auflage entnommen, da durch die in der dritten Auflage vorgenommene Abschwächung der Fassung mancher Stellen die an sich schon schillernden und schwer zu packenden Ansichten des Verfassers nur noch mehr verschleiert worden sind.

[3]) In der ersten Auflage des Ulricischen Werkes scheint hier, wie ich aus dem Citat in Vischers Krit. Gängen N. F. II, 74 entnehme, statt „sein zartes Gewissen", „sein christlicher Sinn" gestanden zu haben.

streitende Elemente in Einklang zu bringen und, von ihnen gedrängt, die schaffende Freiheit der That sich zu bewahren."

Hamlet ist daher in der Hegelschen Philosophie doch nicht stark genug beschlagen, um den Gedanken, die höhere sittliche Idee völlig zur Herrschaft über den Willen zu bringen. „Einerseits ist sein Geist doch noch ganz in dem Widerspruch der besonnenen Thätigkeit mit dem blinden Affekt, des freien Gedankens mit der unfreien Leidenschaft, des moralisch notwendigen Entschlusses mit dem willkürlichen, zufälligen Belieben befangen." „Andrerseits überschreitet jenes Streben, aus eigener Machtvollkommenheit des Gedankens frei und schöpferisch das ganze Leben regieren und gestalten zu wollen, in seiner Einseitigkeit das Maß der irdischen Dinge, die Schranke menschlicher Kraft und grenzt an das Gelüste des Hochmuts, der leitenden Hand Gottes sich zu entwinden, selbst absoluter Herr, selbst Gott sein zu wollen." Er vergißt darüber „den andern Faktor alles historischen Geschehens, das, was man die Macht der Umstände nennt". „Diese Einseitigkeit, diese Eigenmächtigkeit rächt sich an ihrem Träger, sie wird zum subjektiven Motiv des tragischen Pathos, dem Hamlets großer, edler Geist erliegt. Gerade indem er jenem Triebe einseitig sich hingibt, handelt er, wo er immer handelt, *nicht* nach eigenen Gedanken in freier, besonnener Thätigkeit, sondern hingerissen von leidenschaftlicher Hitze oder der Macht des Augenblicks." „Dafür trifft ihn selbst der tragische Untergang, der ihn so schnell und unerwartet ereilt, daß er kaum Zeit behält, der so lange bedachten That in Hast und Eile sich zu entledigen."

Ich mußte diese Ansicht in etwas größeren Auszügen mit den eigenen Worten des Verfassers wiedergeben, da bei ihrer abstrakten Unfaßlichkeit sonst schwer ein Bild von ihr zu gewinnen ist. Und auch so bleiben Unklarheiten genug. So muß ich bekennen, daß ich die letzteren Ausführungen Ulricis über den Grund von Hamlets Katastrophe mit den vorangehenden über die Gründe seines Zauderns in einen inneren Einklang nicht zu bringen weiß, und daß mir der eigentliche Kern seiner Meinung daher unklar geblieben ist. Wenn „Hamlets schöner und edler Geist nach der Herrschaft ringt, die der Gedanke über den Willen behaupten *soll* (!)", und wenn er demgemäß aus einer höheren moralischen Rücksicht (die freilich wieder mehr ein *Gefühl* sein soll) vor der ihm auferlegten That sich sträubt, so kann dies doch vernünftiger Weise nicht als ein Ueberschreiten menschlicher Schranken, als ein Eingreifen in die Rechte Gottes angesehen werden. Ferner: wenn Hamlets moralische Bedenken gegen die Rache gerechtfertigt sind, was hätte er denn dann nach der Ansicht des Verfassers eigentlich thun sollen, um sie „zu einer inneren, freien, *wahrhaft sittlichen* Handlung zu machen" und doch zugleich „dem andern Faktor alles historischen Geschehens, der Macht der Umstände" gebührend Rechnung zu tragen? Wenn der Verfasser an einer andern Stelle sagt, die Macht der Verhältnisse zwinge Hamlet eine That auf, „welche, obwohl ihrem Inhalte nach *moralisch für ihn notwendig*, in eine freie sittliche Form zu bringen höchst schwierig, *vielleicht*

unmöglich ist", so bleibt es mir völlig unverständlich, wie ein und dieselbe Handlung zugleich moralisch verwerflich, moralisch notwendig und in moralischer Form nicht ausführbar sein soll. Und wenn der Verfasser weiter hinzufügt: „An dem vergeblichen Versuch, jenen Widerspruch aufzuheben, geht der Held zu Grunde," so fürchte ich, daß wir hiernach wohl alle das Schicksal des Helden teilen müssen, denn „ein vollkommner Widerspruch bleibt gleich geheimnisvoll für Kluge wie für Thoren." Ebenso widerspruchsvoll erscheint es, wenn die That Hamlet lediglich von außen auferlegt sein und doch „der natürliche Mensch" ihn dazu anspornen soll. Und endlich: wie ist es nur möglich, Hamlet, der so häufig und so nachdrücklich die Beschränktheit alles menschlichen Wollens und das mächtige Walten der Vorsehung betont, einer Ueberschreitung der menschlichen Schranken und des hochmütigen Gelüstes, selbst Gott sein zu wollen, zu beschuldigen? Aber der Hamlet, von dem bei Ulrici die Rede ist, ist eben nicht der Hamlet Shakespeares, er ist überhaupt kein menschliches Gebilde, sondern ein lebloses Aggregat Hegelscher Schulbegriffe.

Die moralischen Bedenken selbst, auf die hier Hamlets Zaudern mit der Rache zurückgeführt wird, sollen weiter unten näher beleuchtet werden.

Die von Ulrici zuerst angeregte Hamlet-Erklärung hat erst in neuerer Zeit weitere Anhänger gefunden. Bestimmter als von jenem ist sie ausgesprochen von Liebau[4]), nach welchem „die Eingebungen eines ungetrübten Gewissens, eines hohen, sittlichen Zartgefühls" Hamlet mit der Anforderung einer alten barbarischen Sitte in Zwiespalt stürzen. „Hamlet erscheint uns sonach als der Träger einer höheren sittlichen Idee inmitten eines heidnischen (?) blutgetränkten Zeitalters."

Weiter steht auf dem Boden dieser Auffassung Mauerhof[5]), der dieselbe aber nicht nur stark übertrieben, sondern den Inhalt des Stücks geradezu entstellt hat; dabei glaubt er selbst der Einzige zu sein, der die Goethesche Ansicht richtig erfaßt hat, und hält sich dadurch für berechtigt, mit einer, selbst in der Hamlet-Litteratur unerhörten Ungezogenheit und Grobheit über alle übrigen Kritiker herzuziehen. Nach ihm ist jede von Menschen geübte Rache absolut unsittlich; das Recht dazu erklärt er für „eine Ausgeburt des reinen Blödsinns." Allein in unserm Stück soll es sich auch gar nicht um Rache und Tötung handeln, da nicht nur Hamlet, sondern auch der Geist seines Vaters die Ansichten des Verfassers hierüber teilt. Der Geist ver-

---

[4]) G. Liebau, Studien über W. Shakespeares Trauerspiel Hamlet, Bleicherode o. J. Auf Gewissensbedenken gegen die sittliche Zulässigkeit der Rache führt auch der Amerikaner H. N. Hudson (Shakespeare, his life, art and characters, Boston 1872, II S. 268 ff.) Hamlets Zaudern zurück, während sein Landsmann Denton J. Snider (The Shakespearian Drama. Boston 1887, S. 286—418) die Ideen Ulricis mit denen Schlegels und Rötschers zu verbinden sucht; ähnlich in Frankreich A. Mézières (Shakspeare, ses oeuvres et ses critiques, Paris 1860, S. 316 ff.), trotz seiner Polemik gegen die deutsche Kritik.

[5]) E. Mauerhof, Ueber Hamlet, Leipzig 1882.

lange nämlich von Hamlet gar nicht Rache wegen seiner Ermordung, sondern lediglich Auflösung der verbrecherischen Ehe. Für Hamlet, als sittliches Wesen und Kundigen des Verbrechens, komme von selbst noch dazu die Pflicht, den Usurpator vom widerrechtlich erlangten Thron zu stoßen. Auch der Erfüllung dieser Pflichten stellen sich aber höhere sittliche Gründe in den Weg: der Anklage gegen den König die Rücksicht auf die Schonung der Mutter, einer Verschwörung der sittliche Widerwille Hamlets gegen Ränke und Intriguen, einer offenen Empörung die Rücksicht auf das Wohl des Landes. An diesem Pflichtenkonflikt gehe Hamlet gerade wegen seiner sittlichen Erhabenheit zu Grunde; der endliche Vollzug der Rache sei an sich nicht zu rechtfertigen, sondern nur durch die Leidenschaft Hamlets zu entschuldigen. Daß aber von all diesen Dingen im Stück selbst gar nicht die Rede ist, erklärt der Verfasser damit, daß sich „diese innere Arbeit bei dem Charakter und dem Verstande des Prinzen durchaus von selbst versteht und in der dramatischen Dichtung des weiteren nun einmal nicht zu verwenden ist." — Man sieht, das ist willkürliche Phantasie, aber keine Erklärung der Tragödie.

Ganz das Gleiche gilt von der Ansicht Bessers[6]), nach welcher der Geist von Hamlets Vater, da er in seiner Zeitlichkeit ebenfalls Verbrechen begangen und deshalb noch im Fegefeuer schmachtet, kein reiner Geist, sondern, wie auch schon Ulrici angenommen, noch in unlauteren Vorstellungen und Empfindungen befangen sein soll. So sei auch sein Rachegebot unsittlich; ja auch seine weiteren Gebote an Hamlet, nämlich: 2) nichts gegen die Mutter zu unternehmen, und (!) 3) sie dem Himmel und ihrem Gewissen zu überlassen, sollen gegen die Sittlichkeit verstoßen, weil — man höre und staune! — es unsittlich sei, daß ein Sohn sich nicht um das Seelenheil seiner Mutter kümmern soll. Hamlet fühle denn auch sofort, daß er diese Gebote nicht wörtlich erfüllen könne, und er suche daher nach einer andern, sittlich vertieften Lösung. Nach dem Plane der Vorsehung gehe seine Aufgabe dahin, den König wie die Mutter zur Reue zu bringen und nur im Falle des Mißlingens an jenem zwar nicht Rache zu nehmen, aber Gericht über ihn zu halten. Dieser schwierigen, mit inneren Widersprüchen behafteten Aufgabe widme sich Hamlet mit peinlicher Gewissenhaftigkeit und vielfacher Selbstüberwindung und führe sie, obgleich mehrfach nahe daran, ihr zu erliegen, doch zuletzt mit Darangabe seines Lebens als ein tragischer Held erster Ordnung siegreich zu Ende. In dem Stücke handle es sich lediglich um innere Ziele, um Gesinnungsreinigung, und zwar auch bei Hamlet selbst, in welchem der Dichter den Sendboten des wahren Reformationsgedankens habe darstellen wollen. —

Eine andere Erklärung hatte schon vorher den Gewissenskonflikt aus

---

[6]) H. Besser, Zur Hamletfrage, Versuch einer Erklärung des Stücks, Dresden 1882. Ueber diese Arbeit, „die für die unkünstlerische Art, die Grübelsucht und Gesuchtheit der deutschen gelehrten Aesthetiker bezeichnend ist," vgl. auch Bulthaupt, Dramaturgie II, 264 ff.

dem Gebiete der Moral auf das der christlichen Religion übertragen, welche den Menschen die Rache verbietet und sie Gott vorbehält. So besonders Gerth[7]), welcher Hamlet zum Helden der religiösen Lebensanschauung inmitten einer verweltlichten Umgebung machte. Der Geist des Vaters ist hier nur eine subjektive Vision, eine Ausgeburt der Phantasie Hamlets; er ist die Verkörperung seines Verdachts und der in ihm selbst lebenden Rachegedanken, gegen welche sein christlich-religiöses Bewußtsein ankämpft. Daß er diesen religiösen Zwiespalt nicht zu lösen weiß und daß die Rachsucht trotzdem in ihm die Oberhand gewinnt über das christliche Anheimstellen der Rache an Gott, das ist seine Schuld und daran geht er zu Grunde. Dabei soll das ganze Stück auf einigen Bibelstellen, insbesondere Pred. Sal. 5, 1—6, aufgebaut sein und, was besonders aus dem Gegensatz Wittenberg—Paris gefolgert wird, in einer tiefsinnigen Allegorie das Prinzip des Protestantismus gegenüber dem romanischen Katholizismus, insbesondere gegenüber den Freveln des Pabsttums und der Jesuiten verherrlichen, weshalb auch der König nach dem Jesuitengeneral Cl. Aquaviva Claudius genannt sei[8]).

Beides, moralische und religiös-christliche Bedenken, sind zur Erklärung von Hamlets Verhalten mit einander verbunden worden von Baumgart[9]). Wie bei Ulrici ist auch hier die Rache Hamlet nur von außen auferlegt, ohne einen inneren Wiederhall bei ihm zu finden (was freilich auch diesen Kritiker nicht hindert, den Helden gelegentlich durch seine Leidenschaft

[7]) A. Gerth, Der Hamlet von Shakespeare. Acht Vorlesungen, gehalten zu Putbus im Winter 1860—61. Leipzig 1861. Eine ähnliche Auffassung war früher schon von Trahndorff, Ueber den Orestes der alten Tragödie und den Hamlet des Shakespeare (Programm des Berliner Friedrich-Wilhelm-Gymnasiums 1833) ausgesprochen worden. — Auch der schwedische Hamlet-Uebersetzer, Karl Aug. Hagberg, läßt Hamlet deshalb untergehen, weil er gegen die Vorschriften der heil. Schrift und gegen sein Gewissen sich dem Gedanken an die Blutrache hingebe, und den König wenigstens moralisch bereits ermordet habe. Vgl. darüber Sh.-Jahrb. XIV, 67 ff.

[8]) In direktem Gegensatz zu Gerth und Besser haben A. F. Rio (Shakespeare, Paris 1864, S. 273 ff.) und Spanier (s. oben S. 29 Anm. 10) in Hamlet eine tendenziöse Allegorie zu Gunsten des Katholizismus gesehen; der Name des die protestantischen Tudors repräsentierenden Königs Claudius soll nach letzterem Schriftsteller eine Anspielung auf den der gens Claudia angehörigen Nero sein, weil er, wie dieser, die wahre Religion verfolgt und gegen seine Mutter, d. h. hier die Kirche, gewütet habe. Was von solchen tendenziösen Deutungen zu halten ist, zeigt sich am besten daran, daß sie sich durch ihren Widerspruch gegenseitig aufheben. — Uebrigens hat Gerth in einem späteren Aufsatz („Shakespeare hat behufs seines ‚dänischen Prinzen Hamlet' die nordische Geschichte des 16. Jahrhunderts studirt" in Herrigs Archiv XXXVI, 1864, S. 53—116) dem Stücke noch einen spezielleren Bezug auf bestimmte Personen und Ereignisse des Reformationszeitalters in Dänemark und Schweden zu geben gesucht (Hamlet soll den protestantischen Christian III. von Dänemark, König Claudius dagegen den katholischen Johann von Schweden darstellen u. s. w.), und zu diesem Behufe an willkürlichen Umdeutungen einzelner, aus dem Zusammenhang gerissener Stellen des Stücks das Menschenmögliche geleistet. Vgl. hiergegen Krummacher, Geschichtl. und litterarhistor. Beziehungen in Shakespeares Hamlet, Programm der Realschule erster Ordnung zu Elberfeld 1877 S. 7 ff.

[9]) H. Baumgart, Die Hamlet-Tragödie und ihre Kritik, Königsberg 1877.

zur Rache gedrängt werden zu lassen). Die von ihm verlangte Rache ist eine gewaltsame und blutige That, „die der echte Christ nicht denken darf und die der echte Philosoph nicht denken will, und die derjenige, welcher innerlich nun schon entschieden den Weg eingeschlagen hat, eins von beiden zu werden, überhaupt von selbst in sich weder denkt noch fühlt. Es soll, darf und kann der Antrieb dazu gar nicht in ihm entstehen. Oder rechnen wir es nicht zu den höchsten Errungenschaften unserer (!) Kultur, daß wir dergleichen im Prinzip wenigstens überwunden haben? Nun wohl, hier ist ein Charakter von der höchsten sittlichen Intelligenz, — was ist das denn für eine Art von Heuchelei, daß man von ihm den Meuchelmord oder Totschlag mit einem Pathos und einer moralischen Ueberhebung verlangt, als handle es sich um die Erfüllung eines unbedingt heiligen Sittengesetzes?" „Hamlet hat einerseits jenes starke natürliche Empfinden, das ihn für das Gebot des Geistes empfänglich macht und das ihn immerfort wieder dazu antreibt, sich jenes Gebot als eine Pflicht gegenwärtig zu halten; andrerseits ist er mit seinem gesamten übrigen Empfinden und Denken weit darüber hinaus, und jene Antriebe vermögen nicht, diese festgewordene Gewöhnung seiner Seele zu erschüttern und ihn soweit fortzureißen, daß auch nur ein einziges Mal das Bild der That als Keim des Entschlusses in der Seele als ihr eigen sich erzeugte. Das ist der tragische Konflikt, den die Erkennung seiner Situation in ihm hervorbringt. Darin liegt das Unentrinnbare seiner Situation, daß die Beschaffenheit seines Charakters (?) ihn die That weder vollbringen, noch sie von sich abwälzen läßt." „So zersplittert sich sein Handeln auf einzelne untergeordnete Ziele, von denen eins das andre mit gebieterischer Notwendigkeit nach sich zieht, und schlägt in schneller Peripetie für ihn selbst in das Gegenteil seines Zweckes um."

Indem Baumgart in dieser Notwendigkeit die tragische Katastrophe begründet findet, hat er insofern einen Fortschritt über die meisten bisherigen Hamlet-Erklärungen gemacht, als er die kleinliche und unzulängliche Schultheorie, welche die Katastrophe nur als vergeltende Strafe für irgend eine Schuld begreifen will, fallen gelassen hat. Nachgewiesen hat er indes die Notwendigkeit der Katastrophe in unserm Stück nicht.

Die auf ein höheres Prinzip bezogenen Bedenken Hamlets gegen die Rache sind endlich von einem Professor der Jurisprudenz, J. Kohler, auf das juristische Gebiet übertragen worden[10]). Ausgehend von der rechtshistorischen Thatsache, daß bei allen Völkern mit der fortschreitenden Kultur

[10]) J. Kohler, Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz, Würzburg 1883, S. 119—232; ferner dessen Schrift: Zur Lehre von der Blutrache, Würzburg 1885, S. 25 ff., sowie dessen Aufsatz in der Zeitschrift für vergleichende Rechtswissenschaft V, 330 ff. — Gegen die Kohlersche Hamlet-Auffassung habe ich mich schon früher ausgesprochen in der Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft V, 191 ff., 650 ff.; vgl. gegen dieselbe auch L. Fuld, Shakespeare und die Blutrache in: Dramaturgische Blätter und Bühnen-Rundschau, Organ der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger, XVII. Jahrg. 1888 Nr. 44.

das Recht der Privatrache sich in die öffentliche, staatliche Strafe umgewandelt hat, kommt Kohler zu der Ansicht, daß eben der historische Kampf zwischen diesen beiden Rechtsprinzipien den Gegenstand unsrer Tragödie bilde: „der Konflikt einer älteren Rechts- und Sittenanschauung, welche die Blutrache für erlaubt, ja geboten erachtet, und einer späteren Anschauung, welche die Blutrache als den Zwecken eines geordneten Staatslebens widersprechend verwirft, welche nur eine Strafe durch die Allgemeinheit als eine rechtlich sittliche Strafe betrachtet und das Racheschwert der Hand des Individuums entreißt." Der Geist des ermordeten Königs ist auch nach Kohler nur eine subjektive Vision, der Wiederschein des jene Zeit noch beherrschenden Blutrachegedankens, in dem Hamlet selbst aufgewachsen ist. Hamlets großartiger Geist aber, sein ethisch rechtlicher Blick erhebe sich über die Anschauungen des Volkes und reiche in die Gedankenwelt künftiger Zeiten und Völker hinein, welche die individuelle Rache für widerrechtlich erachte. Eben dies antizipierte Gefühl der Widerrechtlichkeit der Rache halte sein Schwert trotz des Gebots des Geistes in der Scheide zurück. Hamlet sei „ein Held des Geisteslebens, ein Kämpfer des Fortschritts, ein Eckpfeiler in der Entwickelungsgeschichte von Recht und Sittlichkeit", „eine jener Grenznaturen, welche von dem Schicksal mit dem furchtbaren Lose bedacht sind, über die Anschauungen der Zeit einen Fortschritt zum Neueren anzubahnen." An dem Konflikt dieser beiden Anschauungen gehe der Held tragisch zu Grunde; dabei sei es der Gipfel des Tragischen, „daß das Schicksal mit unbeschreiblicher Ironie dem Prinzen zuletzt das Richtschwert, gegen das er sich das ganze Leben lang gesträubt, im Tode in die Hand drückt." Den Nachweis, daß dieser Konflikt Hamlet „mit Naturnotwendigkeit" seinem Verhängnis entgegen führen mußte, ist auch Kohler schuldig geblieben. —

Fassen wir nun diese drei Erklärungsarten, wonach Hamlet aus sittlichen, aus religiösen oder aus rechtlichen Gründen an der ihm auferlegten Rache Anstoß nimmt, behufs kritischer Prüfung zusammen, so fragt es sich zunächst, welche Anhaltspunkte das Stück selbst für die eine oder andre dieser Auffassungen an die Hand gibt. Gerade damit ist es aber hier noch schlimmer bestellt, als bei den andern Erklärungsarten, die wir bisher kennen gelernt haben. Auch scheint keiner dieser Schriftsteller einen eigentlichen Nachweis seiner Ansicht aus dem Stücke für erforderlich erachtet, jeder vielmehr seine Ansicht, wenn einmal ausgesprochen, einfach für selbstverständlich angesehen zu haben. Nur eine einzige Stelle wird gelegentlich zum Belege jenes ethischen Konflikts in Hamlet angezogen: die, wie wir gesehen, auch von andern zu Gunsten ihrer Ansicht benutzten Worte im Monolog III, 1:

So macht Gewissen Feige aus uns allen,

womit Hamlet ausspreche, daß ihn sein Gewissen, sei es nun wegen des unsittlichen oder des unchristlichen oder des widerrechtlichen Charakters der Rache, von deren Vollziehung zurückhalte.

Hiergegen ist zunächst einzuwenden, daß, wie bereits oben S. 37 f. her-

vorgehoben wurde und in Kap. 10 näher darzulegen sein wird, Hamlet an dieser Stelle überhaupt nicht von seiner Rache spricht und das „Gewissen" daher auf diese keinen Bezug hat. Abgesehen hiervon aber ergibt der Zusammenhang der Stelle aufs deutlichste, daß das Gewissen, welches hiernach alle zu Feigen machen soll, nicht ethische Gewissensbedenken gegen eine erst vorzunehmende Handlung bedeutet, sondern vielmehr die auf dem Bewußtsein bereits begangener Sünden beruhende Gewissensfurcht vor dem Schicksal nach dem Tode. Wie besonders der englische Text:

Thus conscience does make cowards of us all

klar zeigt, stehen die Worte im engsten Zusammenhang mit dem unmittelbar Vorangehenden, das hiermit kurz zusammengefaßt werden soll. Vorher aber war vom Selbstmord die Rede, und daß dieser trotz aller dafür sprechenden Gründe doch vermieden werde aus Furcht vor den unbekannten Uebeln des Jenseits:

Who would these fardels bear,
But that the dread of something after death
— — — — puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have,
Than fly to others that we know not of.

Wenn sich hieran nun die obigen Worte: thus conscience u. s. w. anschließen, so kann conscience in diesem Resümee unmöglich etwas andres bedeuten als eben dasselbe, was im Vorangehenden als Hindernis des Willens genannt war: als die Furcht vor den ills we know not of nach dem Tode; eben deshalb ist die Wirkung dieser conscience als Feigheit bezeichnet, was bei ethischen Gewissensbedenken gar keinen Sinn hätte. Die Fassung der Worte in der ersten Quartausgabe von 1603: „O this conscience makes cowards of us all" läßt diesen Sinn noch deutlicher heraustreten [11]).

---

[11]) In ganz ähnlicher Weise spricht in Richard III. I, 4 der zweite Mörder von Gewissen im Sinne von Gewissensfurcht: „Die Erwähnung der Wortes Gerichtstag hat eine Art Gewissensbiß (remorse) in mir erregt"; und dann auf die Frage des ersten Mörders, ob er sich fürchte: „Nicht ihn umzubringen, dazu hab' ich ja die Vollmacht; aber verdammt dafür zu werden, wovor mich keine Vollmacht schützen kann. — Mein Treu, es steckt immer noch ein gewisser Bodensatz von Gewissen (conscience) in mir. — Ich will nichts damit zu schaffen haben, es ist ein gefährlich Ding, es macht einen zur Memme (coward)." In gleichem Sinne sagt Richard III. selbst in V, 3, nachdem ihm die Traumgestalten ihr „verzweifl' und stirb" zugerufen, in seiner Todesfurcht: O, coward conscience, how dost thou afflict me! und dann weiter:

Laßt plauderhafte Träum' uns nicht erschrecken,
Gewissen ist ein Wort für Feige nur,
Zum Einhalt für den Starken erst erdacht.

Vgl. auch Cymbeline I, 5: „Ich sehe, ihr habt etwas Religion in euch, da ihr Furcht habt." Daß das, was in diesen Stellen Gewissen genannt wird, nicht das eigentliche Gewissen ist, zeigt der Apostel Paulus im Römerbrief 13, 5: „So seid nun aus Not unterthan, nicht allein um der Strafe willen, sondern auch um des Gewissens willen." Andererseits ist es aber auch verfehlt, wenn Werder, Vor-

Die Stelle bietet somit für keine dieser Erklärungen eine Stütze und ebensowenig ist im ganzen übrigen Stück eine solche zu finden; niemals deutet Hamlet auch nur mit einem Worte an, daß ihn ein Bedenken dieser Art an der Rache hindere. Nun sagen die Vertreter dieser Ansichten, jene Bedenken seien bei Hamlet mehr Sache eines instinktiven Gefühls als des klaren Bewußtseins; er empfinde die Unsittlichkeit u. s. w. der Rache nur als eine dunkle Ahnung des Gemüts, welche nicht zur Reflexion gebracht werde und deren letzter Grund ihm selbst verborgen sei. Eben deshalb komme er auch nicht dazu, sich über diese Vorgänge in seinem Inneren auszusprechen. „Gemütsströmungen," sagt Kohler, „Geisteskämpfe wie die Hamletschen, in einem Wesen von dieser Tiefe, vollziehen sich nicht in dem seichten Gewässer dialektischer Gedankenspiele, sie vollziehen sich im tiefsten Grunde des Herzens" [12]).

Durch solche Wendungen, die wie dazu bestimmt scheinen, die Unhaltbarkeit der einmal gefaßten Meinung zu verdecken, und die gelegentlich, wenn der Verfasser an die schwache Seite seiner Meinung gerade nicht denkt, auch mit ganz anders lautenden Ausdrücken, wie „höhere Gesinnung", „geläutertes Rechtsbewußtsein", „Geisteskampf", vertauscht werden, — durch diese kann der von uns erhobene Einwand nicht beseitigt werden. Handelt es sich um einen Konflikt zwischen der von außen gebotenen Rachepflicht und einer inneren sittlichen oder rechtlichen Gegenströmung, so muß dieser Zwiespalt und seine Ursache bei einem so denkkräftigen und ans Denken gewohnten Menschen wie Hamlet zur Reflexion gebracht werden. Zum mindesten müßte er sich über seine Gefühle und instinktiven Ahnungen, die er doch fühlen und ahnen und in dieser Form im Bewußtsein haben muß, zur Reflexion angeregt fühlen, er müßte versuchen, darnach ringen, ins klare damit zu kommen; bei einem bloßen dunklen Empfinden würde es ein Hamlet hier sicher nicht bewenden lassen.

Ferner aber: selbst wenn die ethischen Skrupel Hamlets nur auf unklaren „Gemütsströmungen" beruhten, so hätte der Dichter doch wenigstens diesen irgend welchen Ausdruck leihen müssen, aus dem wir, die Leser und Zuschauer, ihr Vorhandensein erkennen könnten. Bei einem lebenden Menschen kann vieles im Innern der Seele vorgehen, wovon die Außenwelt nichts merkt; bei einer dramatischen Figur dagegen sind Seelenregungen, die der Dichter nicht irgendwie zum erkennbaren Ausdruck gebracht hat, für uns und damit überhaupt nicht vorhanden. In unserm Stücke aber fehlt es an jedem erkennbaren Ausdruck für die hier behaupteten „Gemütsströmungen" Hamlets [13]).

---

lesungen S. 141 f. unter conscience in unserer Stelle überhaupt nicht Gewissen, sondern das Erwägen und Ueberlegen, die theoretische Betrachtung verstehen will; ebenso, wenn Bodenstedt in seiner Hamletübersetzung conscience hier mit „Bewußtsein" wiedergibt.

[12]) Kohler S. 195 f., 215 und in der Zeitschr. f. vergl. Rechtswiss. V, 332. Aehnliches auch bei Ulrici, 2. Aufl. S. 435, Baumgart S. 48 ff., 91, 102, 111, 115.

[13]) Den Einwand, daß der Dichter den inneren Konflikt des Helden zum Be-

Endlich verkennt man, wie sich aus den Darlegungen des nächsten Kapitels ergeben wird, gar sehr das Wesen solcher Bedenken gegen die Zulässigkeit der Rache, wenn man glaubt, daß dieselben instinktiv, aus dem natürlichen Gefühle des Menschen aufsteigen; vielmehr handelt es sich dabei um Gesichtspunkte, die lediglich auf Grund äußerer Wahrnehmungen und Einwirkungen durch Reflexion gewonnen werden können [14]).

Fehlt es sonach an jedem Beweis für diese Auffassungsweise, so findet dieselbe ihre Widerlegung vollends darin, daß Hamlet den Geist und somit auch sein Gebot für „ehrlich" erklärt und daß er an mehreren Stellen ausdrücklich betont, wie ihn gerade die höchsten ethischen Gesichtspunkte aufs stärkste zur Erfüllung dieses Gebots antreiben. So, wenn er im Monolog II, 2 sagt, er sei von Himmel und Hölle zur Rache angespornt; so weiter, wenn er sich im Monolog IV, 4 zu einem Racheplan durch die Erwägung ermuntert, daß Gott uns nicht die göttliche Vernunft gegeben habe, um ungebraucht in uns zu schimmeln, und dann sagt:

Wie steh' denn ich,
Den seines Vaters Mord, der Mutter Schande,
Antriebe der Vernunft und des Geblüts,
Den nichts erweckt? —

den also alles erwecken sollte! Besonders bezeichnend in dieser Beziehung sind aber die in der Schlegelschen Uebersetzung nicht präzis genug wiedergegebenen Worte Hamlets zu Horatio in V, 2:

Does is not, thinks't thee, stand me now upon?
— — — is't not perfect conscience,
To quit him with this arm? And is't not to be damn'd,
To let this canker of our nature come
In further evil?

Ist es nicht geradezu Gewissenssache, fragt er, einem solchen Könige seinen Lohn zu geben, und habe ich nicht ewige Verdammnis zu erwarten, wenn ich ihn weiter gewähren lasse? [15]) Und wenn Hamlet in seinem mehr-

---

wußtsein der Hörer bringen müsse, sucht Kohler (S. 195) damit zurückzuweisen, daß „dieses Bewußtsein kein dialektisch nüchternes zu sein" brauche, es vielmehr genüge, „wenn es in der Seele des verständnisvollen Hörers als ahnungsvoller Empfindungsgehalt mächtig" sei. Allein wodurch soll es auch nur zur Empfindung der Hörer kommen, wenn ihm der Dichter gar keinen Ausdruck geliehen hat? Wenn Kohler weiter fragt: „wer, der je Hamlet gesehen, hat nicht den furchtbaren Konflikt empfunden, welcher die Seele des Helden bewegt?" — so ist zu sagen, daß das Vorhandensein eines Konflikts gewiß jeder empfunden hat, aber den von ihm behaupteten Inhalt gewiß niemand, außer ihm selbst.

[14]) Vgl. Kap. 6 bei Anm. 10. Daher ist es auch verfehlt, wenn Baumgart die sittlichen Bedenken Hamlets aus dem Adel seiner Natur, aus seiner Beanlagung ableitet und damit glaubt, die Tragödie auf den Charakter des Helden basiert zu haben.

[15]) Natürlich sind das nicht, wie Hudson und Snider (s. oben Anm. 4) meinen, zweifelnde Fragen; vielmehr will Hamlet hier in Form negativer Fragen gerade seiner Ueberzeugung einen sehr bestimmten Ausdruck geben.

erwähnten Ausruf am Schlusse des ersten Aktes sagt, daß er dazu geboren sei, durch seine Rache die aus den Fugen gegangene Zeit wieder einzurichten, also die durch das Verbrechen verschobene rechtliche und sittliche Ordnung der Dinge hierdurch wieder ins Gleichgewicht zu bringen, so liegt doch auch hierin, daß er an der Sittlichkeit und Rechtlichkeit der Rache keinen Zweifel hegt, da er ja sonst durch die Rachethat die Zeit nur immer weiter aus den Fugen zu bringen fürchten müßte.

Daß es dem Dichter selbst fern gelegen hat, ethische Bedenken gegen die Rache in das Stück hineinzuziehen, zeigt sich deutlich darin, daß er das Rachegebot durch einen überirdischen, der menschlichen Beschränktheit entrückten, das Ewige vor Augen habenden Geist aussprechen läßt. Durch die Mahnung an Hamlet, „sein Herz nicht zu beflecken und nichts gegen seine Mutter zu ersinnen," erweist sich dieser Geist als ein sittlicher Geist, und darin liegt, daß auch sein Rachegebot im Sinne des Dichters über alle sittlichen und religiösen Bedenken erhaben ist. Wer dieses Argument dadurch zu beseitigen sucht, daß er die Realität des Geistes bestreitet und ihn zu einer bloßen Vision herabsetzt, der zieht, wie sich unten zeigen wird, der Tragödie den Boden unter den Füßen weg. Die Behauptung Ulricis und Bessers aber, daß ein Geist, der noch im Fegefeuer schmachte und bei Nacht auf der Erde umgehe, um Rache zu fordern, kein reiner, himmlischer Geist sein könne, verkennt die katholische Lehre vom Fegefeuer wie die hierauf beruhende Intention des Dichters. Im Fegefeuer sind, wie der Geist selbst sagt, die früher, zu Lebzeiten begangenen Sünden hinwegzuläutern, aber das gegenwärtige Erkennen und Wollen ist bereits mit der Trennung der Seele vom Körper ein reines geworden. Nach katholischer Lehre kann, wie ein katholischer Priester, A. Flir, in seinen Briefen über Hamlet S. 73 bezeugt, ein dem Läuterungsorte angehöriger Geist nicht noch zum Bösen antreiben.

Endlich ist aber gegen diese ganze Auffassungsweise noch ein Hauptargument geltend zu machen, daß sie nämlich auf unrichtigen Vorstellungen über das Verhältnis der Rache zur Strafe überhaupt sowie auf einem Verkennen der Stellung beruht, welche das Zeitalter des Dichters wie dieser selbst zur Rache eingenommen haben, und daß sie so der Tragödie Gesichtspunkte unterschiebt, welche erst der neueren Zeit angehören. Auch hier soll Hamlet, wie bei den oben S. 39 ff. besprochenen Ansichten, in einen Gegensatz zu den Anschauungen seiner Zeit und Umgebung gebracht, auch hier soll er zum Vertreter vorgeschrittenerer, moderner Ideen und Empfindungen gemacht werden. Insofern gilt alles, was oben gegen die Annahme solcher Zeitgegensätze innerhalb des Stücks, gegen eine Zurückverlegung desselben in irgend eine vorshakespearesche Periode[16]) sowie gegen die Annahme einer

[16]) Auch Kohler S. 182 spricht von dem „Zeitalter des Hamlet, als sich das jugendliche Germanentum erst abzugähren begann," und die gleiche Annahme liegt wohl bei Ulrici zu Grunde, wenn er S. 435 (2. Aufl.) die Racheforderung „vom alten Nationalvorurteil der germanischen Völker unterstützt" sein läßt.

Antizipierung moderner Anschauungen [17]) geltend gemacht worden ist, auch gegen diese Auffassungen. Daß es aber in der That moderne, dem Dichter und seiner Zeit fremde Ideen sind, die hier in das Stück hineingetragen werden, das ist hier noch nachzuweisen. Dazu bedarf es vor allem eines Einblicks in die rechtliche und sittliche Natur der Rache überhaupt sowie in ihr historisches Verhältnis zur staatlichen Strafe. Da es sich dabei um einen wichtigen Punkt für das richtige Verständnis unsrer Tragödie, um ihre eigentliche Grundlage handelt und da hierüber, infolge ungenügender Kenntnis der Rechts- und Kulturgeschichte, nicht bloß bei den Vertretern der hier besprochenen Auffassungsweise, sondern fast in der gesamten neueren Hamlet-Litteratur höchst unklare, verschwommene und schiefe Anschauungen verbreitet sind, so halte ich es für zweckmäßig, diese Fragen mit Bezug auf unser Stück in einem besonderen Kapitel etwas eingehender zu behandeln.

Sechstes Kapitel.

Rechtliche, sittliche, religiöse Bedeutung der Rache und ihre Auffassung bei Shakespeare.

Rache und Strafe stehen vom Rechtsstandpunkte aus nicht in dem scharfen Gegensatze zu einander, den man bei Besprechung unsrer Tragödie so häufig hat annehmen wollen. Beide bedeuten vielmehr im Grunde betrachtet ein und dasselbe: Vergeltung für begangenes Unrecht, und zwar Vergeltung von Rechts wegen, zur Befriedigung einer Forderung des Rechts und der Gerechtigkeit. Durch die Rache ebenso wie durch die Strafe soll ein verübtes Unrecht ausgeglichen, der aus den Fugen gebrachte Rechtszustand wieder eingerichtet, die rechtliche Ordnung wieder hergestellt werden, — to set it right, wie ihr Zweck in den Schlußworten unsres ersten Akts außerordentlich treffend bezeichnet ist. Der eminent rechtliche Charakter, welcher nach der heutigen Auffassung der Strafe beiwohnt, kommt daher an und für sich ebenso der Rache zu; sie ist ein Rechtsakt, ein Akt der Justiz oder Gerechtigkeit.

Der Unterschied zwischen Rache und Strafe liegt allein darin, daß letztere dem Staate, der Allgemeinheit, zusteht und von diesem gehandhabt wird, während die erstere Sache des Einzelnen ist, der durch ein verübtes Verbrechen in seinem Rechte unmittelbar betroffen wurde, bezw. wenn er

---

[17]) Eine solche Antizipierung wird in ganz naiver Weise von Baumgart angenommen, wenn er die Verwerfung der Rache „zu den höchsten Errungenschaften unserer Kultur" rechnet.

selbst durch das Verbrechen den Tod erlitten, Sache seiner nächsten Blutsverwandten (Blutrache). Diese Verschiedenheit des Subjekts bewirkt nicht eine Verschiedenheit des inneren Wesens; es wird damit nur von den zwei Richtungen, welche die Vergeltung verfolgt, bald die eine, bald die andre mehr zum Ausdruck gebracht. Das Verbrechen verletzt zunächst das Recht des Einzelnen, bezw. seiner Angehörigen und begründet für diese ein rechtliches Interesse an Ausgleichung und Vergeltung; es berührt aber auch das Verhältnis aller zu einander, der Allgemeinheit und läßt somit auch diese an der Wiederherstellung des Rechts interessiert erscheinen. Die Rache befriedigt nun in erster Linie jenes Einzelinteresse und durch dieses hindurch auch das Allgemeininteresse, die Strafe dagegen dient in erster Linie dem letzteren, gewährt aber eben hierdurch auch dem einzelnen Verletzten die erforderliche Genugthuung. Rache und Strafe sind nur zwei verschiedene Formen für die Verwirklichung einer und derselben rechtlichen Idee, und zwar zwei Formen, die innerhalb der geschichtlichen Entwicklung des Rechts nach einander hervortreten, also zwei historische Entwicklungsstufen eines und desselben Rechtsgedankens.

In dem Rechte aller Völker, insbesondere auch der germanischen, ist die Privatrache die ursprüngliche Form der rechtlichen Reaktion gegen das Verbrechen gewesen; sie bildet überall den geschichtlichen Ausgangspunkt für die Entwicklung des Strafrechts. Ist ein Mord begangen, so zielt sie stets, Blut mit Blut vergeltend, auf den Tod des Mörders; zu dessen Tötung sind die Blutsverwandten nicht nur juristisch wohlberechtigt, sondern dem Andenken, dem Geiste des Ermordeten gegenüber sittlich geradezu verpflichtet. Die Tötung des Mörders ist nicht wieder ein Mord, sondern nach innerster Volksüberzeugung eine That des Rechts und der Pietät[1]). Um ein Beispiel aus unsrer eigenen Geschichte anzuführen: im Jahre 743 n. Chr. hatte Bischof Gewelieb von Mainz den Mörder seines Vaters rächend getötet; niemand aber, sagt der alte Chronist, der den Fall berichtet, weder der König (Karlmann) noch die übrigen Großen rechneten ihm diese Rache als ein Verbrechen an, sondern sagten: er hat nur den Tod seines Vaters vergolten[2]).

In sehr langsamem Entwicklungsgang mit mannigfaltigen Uebergangsstufen verwandelt sich dann dieses private Vergeltungsrecht in ein öffentliches; der Staat schränkt die Rache immer mehr ein und nimmt schließlich das Ver-

---

[1]) Vgl. hierüber die zahlreichen Nachweisungen aus dem Recht aller möglichen Völker bei Kohler, Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz S. 131—182, sowie in dessen Schrift: Zur Lehre von der Blutrache S. 9—24; für Deutschland speziell: Frauenstädt, Blutrache und Todschlagsühne, Leipzig 1881.

[2]) Vita S. Bonifacii Append. (Monum. Germ. Hist. Scriptores II, 354): non computantibus nec rege nec caeteris optimatibus vindictam patris crimen esse dicentibusque: Vicem reddidit patris morti. Für das ältere englische Recht vgl. z. B. die sogen. Leges Henrici I c. 71 (Schmid, Gesetze der Angelsachsen, 2. Aufl. S. 472): Si quis veneno vel sortilegio vel maleficio aliquo faciat homicidium, . . . reddatur parentibus et amicis interfecti, ut eorum misericordiam et judicium sentiat, quibus ipse non pepercit.

geltungsrecht unter dem Namen der Strafe für sich allein in Anspruch. Im Kreise der germanisch-romanischen Nationen hat sich diese Entwicklung im Laufe des Mittelalters vollzogen, so jedoch, daß mit Ausgang dieser Periode, im 16. Jahrhundert die Umbildung noch keineswegs zum völligen Abschluß gekommen war. Wenn auch in den mittleren und niederen Ständen die Privatrache vom Staate unterdrückt und außer Uebung gekommen war, so galt sie doch bei den Waffen tragenden und von Bewaffneten umgebenen Angehörigen der oberen Stände nicht nur noch als völlig rechtmäßig, sondern sie wurde hier auch seitens der Staatsgewalt noch vielfach geduldet und anerkannt[3]). Denn der Staat konnte erst dann die öffentliche Strafe für die einzig berechtigte Art der Vergeltung erklären, wenn er selbst genügend erstarkt war, um seinen Willen allen seinen Angehörigen gegenüber ausnahmslos und mit Nachdruck durchzusetzen, wenn im Staate kein Einzelner mehr so mächtig war, um Verbrechen begehen oder begangene Verbrechen rächen zu können, ohne die staatliche Uebermacht fürchten zu müssen. Und gerade dies war dem Staate des 16. Jahrhunderts, so sehr auch seine Zustände bereits zur Konsolidierung im Absolutismus hinneigten, doch noch nicht völlig gelungen, das war erst einer späteren Zeit vorbehalten.

In einer Uebergangsperiode, wie dem 16. Jahrhundert, mußte daher die Rache, an und für sich betrachtet, noch als ein rechtliches Institut, als eine Form der Gerechtigkeit erscheinen, welche nur insoweit eingeschränkt war, als der Staat bereit und fähig war, jedem Unrecht und jedem Eingriff in seine Prärogative selbst strafend entgegenzutreten.

Daß sich dies im Zeitalter unsres Dichters in der That so verhielt, dafür mögen uns zunächst zwei seiner Zeitgenossen, der etwas ältere französische Schriftsteller Belleforest (geb. 1530, gest. 1583), aus dessen Erzählung der Dichter wahrscheinlich den Stoff zu unsrer Tragödie entnommen hat, sowie der etwas jüngere berühmte holländische Rechtsphilosoph Hugo Grotius (geb. 1583, gest. 1645) als Zeugen dienen. Belleforest, der im 5. Bande seiner Histoires Tragiques (zuerst erschienen 1564, dann vielfach wieder aufgelegt) die Hamlet-Sage nach dem alten dänischen Chronisten Saxo Grammatikus (gest. 1204) bearbeitet und modernisiert hat, knüpft an die Erzählung von Hamlets Rache folgende, für seine eigene Zeit berechnete Betrachtung: „Si jamais la vengeance sembla avoir quelque face et forme de justice, il est hors de doute, que la pieté et affection qui nous lie à la souvenance de nos pères poursuyvis injustement, est celle qui nous dispense à cercher les moyens de ne laisser impunie une trahison et effort outrageux et proditoire. — Où le public est interessé, le desir de vengeance ne peut porter, tant s'en faut, titre de condemnation. que plustost il est louable et digne de recommandation et recompense.“ — Hugo

[3]) Dieser Gegensatz zu den unteren Ständen ließ jetzt die Privatrache teilweise als ein Privileg der Großen im Staate erscheinen, wie denn auch das Duell, die Rache wegen Ehrverletzung, hier seinen Ursprung hat.

Grotius handelt in seinem Werke De jure belli ac pacis (zuerst erschienen 1625) II c. 20 §§ 3, 8, 9 von der Befugnis zur Strafe und sagt hier, daß diese an sich (nach Naturrecht) jedem Einzelnen zustehe, aber aus verschiedenen Zweckmäßigkeitsgründen auf den Staat übertragen sei; jedoch habe sich das ursprüngliche Recht der Rache auch jetzt noch insoweit erhalten, als die staatliche Gerichtsgewalt zur Bestrafung der Verbrechen nicht ausreiche [4]).

Aus England selbst habe ich leider keine, unsre Frage betreffenden Nachrichten auftreiben können [5]). Dagegen war in Dänemark, wo unser Stück spielt, die Blutrache bis ins 16. Jahrhundert in Uebung, bis Christian III. (1533—1559) die Zügel etwas strenger anzog, aber doch so, daß das Fehderecht des Adels (die Fehde ist ein Ausfluß des Racherechts) vorbehalten blieb. (Kohler S. 178.) In Deutschland gestattete noch die peinliche Gerichtsordnung Kaiser Karls V. von 1532 (die sog. Carolina) in Art. 129 die Fehde, wenn „der, den er also bevhedet, sein, seiner gesipten freundtschafft oder herrschaft oder der jren feindt wer, oder sunst zu solcher vhede rechtmessig gedrungen vrsach hett".

Unter solchen Verhältnissen hätte denn der Dichter auch seinem Hamlet rechtliche Bedenken gegen die Rache höchstens insofern beilegen können, als ihm ein Weg zur Herbeiführung gerichtlicher Bestrafung des Verbrechers offen stand. Von dieser Möglichkeit ist aber im ganzen Stück keine Rede und in der That ist eine solche, wie gleich gezeigt werden soll, unter den vorliegenden Umständen vollständig ausgeschlossen. Schon daran müssen die Ansichten aller derjenigen über unser Stück scheitern, welche entweder, wie Sievers, Besser u. a. (s. oben S. 52 Anm. 2, S. 73), Hamlet wirklich den Plan unterschieben, den König vor Gericht zu ziehen, oder welche, wie Baumgart und mehrere der unten in Kap. 8 zu erwähnenden Kritiker es Hamlet zum Fehler anrechnen, daß er dies gerade nicht thue.

Wenn für Hamlet die Möglichkeit gegeben wäre, den König von Staats wegen bestrafen zu lassen, so wäre gar kein Grund abzusehen, warum er, bei seinem Sträuben gegen die eigene Vollziehung der Rache, diese Mög-

---

[4]) De jure belli ac pacis II, 20 § 9: Manent vestigia ac reliquiae prisci juris in iis locis atque inter eas personas, quae certis judiciis non subsunt, ac praeterea in quibusdam casibus exceptis.

[5]) Wohl aber waren Duelle und Attaken, oft wegen geringfügiger Beleidigungen, in der Elisabethanischen Zeit hier sehr an der Tagesordnung. Vgl. darüber G. W. Thornbury, Shakspere's England or Sketches of our social history in the reign of Elizabeth, London 1856, I p. 181 ff.: „A chivalrous and warlike age, and the universal wearing of swords by all classes, from the prentice boy to the duke, rendered street fights as common as stabbings were among the lower classes, who all carried knives and daggers. — — Dead men, with holes in their breasts, were often found by the watchman, with their pale faces resting on the doorsteps of merchants' houses, or, propped up and still bleeding, hid away in church porches. — Hot bloods, fresh from peril in the Indies, were not respectful of the holiness of life. Madcaps broken from college had often to fight their way, sword in hand, through armed serving-men, the retainers of rivals or of enemies.

lichkeit nicht ergriffe. Beweisschwierigkeiten kämen, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, ernstlich nicht in Betracht, seiner Pflicht aber könnte er auch auf diesem Wege völlig genügen. Denn wie die Rache eine Form der Justiz, so ist auch die Betreibung staatlicher Bestrafung eine Form der Rache. Die Rache ist an keine bestimmte Form gebunden; wesentlich für sie ist nur dies, daß der Einzelne durch seine Thätigkeit die Vergeltung des Unrechts herbeiführt; dazu kann er sich auch des Mittels der staatlichen Justiz bedienen und auch so eine ihm obliegende Rachepflicht erfüllen [6]). Insbesondere wurde in England die aus dem mittelalterlichen Recht stammende und formell erst zu Anfang unsres Jahrhunderts aufgehobene Kampfklage (appeal) und der infolge dieser vor Gericht stattfindende Zweikampf geradezu als eine Art der Rache aufgefaßt; so auch bei Shakespeare in Richard II. I, 1 die vor dem Gericht des Königs erhobene Kampfklage Bolingbrokes gegen Norfolk, und ähnlich IV, 1, wo sich die Lords vor Bolingbroke gegenseitig beschuldigen und durch gerichtlichen Zweikampf Rache nehmen wollen [7]). Andrerseits heißt es in Maß f. M. V, 1, daß, wenn Isabella, um die staatliche Strafe abzuwenden, für den Mörder ihres Bruders um Gnade bäte, dessen Geist, weil um seine Rache gebracht, sein Grab sprengen würde.

Daher ist auch in Hamlet das Rachegebot des Geistes nicht gerade speziell auf eigenhändigen Vollzug, sondern nur auf Herbeiführung genügender Vergeltung überhaupt gerichtet, gleichviel durch welche Mittel (I, 5: howsoever thou pursuest this act). Diesem Gebote hätte Hamlet also an sich auch durch gerichtliche Klage und Ueberführung nachkommen können, und wenn er es dennoch nicht that, so muß ihm eben die Möglichkeit dazu gefehlt haben.

---

[6]) Bei Reeves, History of the English Law V, 218 wird von einem Mordprozeß aus der Zeit der Königin Elisabeth berichtet, in welchem die Richter den Angeklagten verurteilen, weil „they thought he should be punished, rather than the death go unrevenged". — Die deutschen mittelalterlichen Rechtsquellen bezeichnen häufig die gerichtliche Klage als: sich rechen mit gerihte. Hieraus erklärt sich auch, daß manche Rechte nach Beseitigung der Privatrache den Angehörigen eines Ermordeten die Pflicht auferlegen, für die gerichtliche Bestrafung des Mörders Sorge zu tragen; so besonders das römische Recht und auch heutzutage noch der französische Code civil, nach dessen Art. 727 der großjährige Erbe eines Ermordeten sein Erbrecht verliert, wenn er das Verbrechen trotz seiner Kenntnis dem Gericht nicht anzeigt.

[7]) Von der Zeit Heinrichs VII. berichtet Reeves a. a. O. IV, 152: „An appeal of homicide still continued a common mode of prosecution, notwithstanding the frequency of indictments (Klagen ohne Kampf); and the genius of the times so disposed persons to favour this vindictive action, that no indictment of murder used to be tried till the year and day after the fact (the period limited by law for commencing an appeal), lest the offender, being acquitted or convicted on the indictment, might plead such acquittal or conviction in bar of the appeal." Auch unter Elisabeth kam diese Art des Verfahrens noch vor; vergl. Thornbury, Shakspere's England I, 185: „The trial by battle was once claimed, and the champions were summoned in 1571 to Tothill Fields, to fight before the Queen; Spelmann, who was present, mentions the event." Doch kam der Kampf damals nicht zur Ausführung, weil der Kläger ausblieb.

Ein Irrtum Hamlets, daß ihm der unmittelbare Vollzug der Rache aufgetragen sei, wie Baumgart einen solchen annehmen will, ist ganz undenkbar. Vielmehr stehen wir vor der Alternative: entweder konnte Hamlet die staatliche Justiz gegen den Mörder seines Vaters in Bewegung setzen — dann ist sein ganzes Zögern grundlos und das Stück sinnlos; oder er konnte es nicht, — dann kann er keine rechtlichen Bedenken gegen die Rache haben.

Daß nun allein die letztere Alternative dem Sinne des Dichters nach hier zutrifft, das ergibt sich daraus, daß der Mörder, gegen den die Vergeltung geübt werden soll, der König selbst ist. Ueber den König gibt es nach englischen Vorstellungen kein Gericht und gegen ihn keine staatliche Strafe. Der König, der selbst oberster Inhaber der staatlichen Gerichts- und Strafgewalt ist, steht vor keinem seiner Unterthanen zu Gericht, auch nicht vor „dem Volk", vor dessen Forum ihn so manche Hamlet-Kritiker gezogen zu sehen wünschten; „das Volk", welches man sich dabei in undeutlicher Reminiscenz an die Germania des Tacitus als Richter denkt, hat in den Zeiten, mit denen wir es zu thun haben, überhaupt keine Gerichtsbarkeit. Jener Fundamentalsatz des englischen Rechts aber, der als Prinzip der Unverantwortlichkeit des Monarchen in alle modernen Verfassungen übergegangen ist, ist auch bei Shakespeare stets anerkannt; vor allem hat er ihn in Richard II. IV, 1 in den Worten des ehrlichen und unerschrockenen Bischofs von Carlisle zu kräftigem Ausdruck gebracht:

O wollte Gott, in diesem edlen Kreis
Wär' einer edel g'nug, gerecht zu richten
Den edlen Richard: echter Adel würde
Von solchem Frevel ihn Enthaltung lehren.
Kann je ein Unterthan den König richten?
Und wer ist hier nicht Richards Unterhan?[8])

Hat der König ein Verbrechen begangen, so gibt es daher nur einen Weg, Vergeltung zu üben: die Selbsthilfe, die eigene Rache des Verletzten, und es kann somit in einem solchen Fall die Rechtmäßigkeit der Rache vom Standpunkt jener Zeit aus jedenfalls nicht deshalb angezweifelt werden, weil die rechtliche Vergeltung allein vom Staate und seinem Gericht ausgehen könne.[9])

---

[8]) So auch Goneril in K. Lear V, 3:

Und wenn auch, ist das Reich doch mein, nicht dein;
Wer darf mich richten?

[9]) Wenn in unserem Stücke IV, 5 der König beim Aufstand des Laertes diesen auffordert, die verständigsten seiner Freunde zwischen ihnen richten zu lassen, und er sich erbietet, im Falle er schuldig befunden würde, Krone und Leben zur Genugthuung (satisfaction) zu geben, so handelt es sich hier nicht um staatliches Gericht und Strafe, sondern um ein vereinbartes Schiedsgericht, dessen Spruch sich der König hier, wo er sich unschuldig weiß, freiwillig zu unterwerfen bereit ist; im Falle mit Hamlet würde er das wohlweislich unterlassen haben. — Kohler S. 207 meint zwar, das sei gerade der tragische Knoten, daß die Rache rechtswidrig, die Justiz gegen den König aber Hamlet versagt sei. Allein damit wird eben eine lediglich moderne Anschauung in das Stück hineingetragen.

Eine ganz andre Frage ist dann freilich die, ob nicht aus demselben Grunde, aus welchem die staatliche Strafe gegen den König ausgeschlossen ist, auch die Rache *eben gegen den König* widerrechtlich sei. Es ist merkwürdig, daß unter all den vielen Erklärungen, welche schon für Hamlets Verhalten gegeben worden sind, keine einzige darauf verfallen ist, sein Zögern auf Bedenken dieser Art zurückzuführen. Es beruht dies wohl darauf, daß man teils über das Recht des Königs überhaupt nicht im klaren war, teils aber *diesen* König nicht für den rechtmäßigen, sondern für einen Usurpator hielt. Allein letzteres trifft, wie wir später sehen werden, nicht zu und es wären daher rechtliche Bedenken dieser Art bei Hamlet an sich nicht undenkbar. Indes ist thatsächlich auch von solchen in dem Stück keine Rede und die Anschauungsweise des Dichters ging auch nicht dahin, denselben in einem Falle, wie dem vorliegenden, Berechtigung zuzuerkennen. Wir werden gegen Ende dieses Kapitels (S. 101 ff.) auf die Frage zurückkommen. —

Soviel über das *Recht* der Rache. Wie steht es nun mit ihrer Beurteilung vom *sittlichen* Standpunkte, d. h. vom Standpunkte unsres *sittlichen Gefühls* aus? Hier ist zunächst zu beachten, daß das Sittlichkeitsgefühl des Menschen mit seinem Rechtsgefühle im engsten Zusammenhange steht, und daß daher ein Handeln, welches von letzterem nicht nur erlaubt, sondern im Interesse der Gerechtigkeit geradezu gefordert wird, unmöglich ein unsittliches sein kann. Daraus ergibt sich, daß die Rache jedenfalls so lange, als sie rechtlich und staatlich als das zulässige und notwendige Mittel der Vergeltung für verübte Verbrechen anerkannt war, als sittlich verwerflich nicht erscheinen konnte, und es ergibt sich zugleich weiter, daß sie keinesfalls etwas absolut und für alle Zeiten gleichmäßig Unsittliches sein kann, ihre Beurteilung vielmehr auch in sittlicher Beziehung durch die Verhältnisse und Anschauungen jeder Zeit bedingt ist.

Für die Folgezeit kommt es dann darauf an, die Gesichtspunkte ins Auge zu fassen, welche zur Umwandlung der Rache in die staatliche Strafe geführt haben. Wichtig ist hier vor allem, daß dieser Prozeß nicht von der Bevölkerung selbst ausgegangen ist und nicht auf einem Umschwunge ihrer rechtlichen und sittlichen Anschauungen über die Rache beruht. Nicht die Einzelnen waren es, die in sich und aus sich heraus, etwa infolge einer Verfeinerung ihres sittlichen Gefühls, zur Ueberzeugung kamen, daß eine gerechte Vergeltung des Unrechts nur von der Allgemeinheit ausgehen könne, sondern die Inhaber der staatlichen Gewalt selbst haben aus eigener Autorität die Strafe in immer weiterem Umfange an sich gerissen und die Rache zurückgedrängt *gegen* die Ueberzeugung der Bevölkerung und *im Kampfe* mit dieser[10]). Und auch für die staatlichen Machthaber war dabei nicht die Idee

[10]) Man erkennt hieraus, wie verfehlt es ist, wenn *Kohler* einen *Einzelnen*, wie Hamlet, zu einem vorausahnenden Vertreter der Staatsstrafe bei noch herrschendem Rachesystem machen will; das widerspricht aller Geschichte. Ferner ergibt sich hier die historische wie psychologische Unmöglichkeit der so häufig gehörten Behauptung, daß

maßgebend, daß die Einzelrache an sich ungerecht oder nicht fähig sei, den Rechtszweck der Vergeltung zu erreichen, daß nur der Staat die Qualität besitze, gerechte Vergeltung zu üben, sondern lediglich waren es praktische Gründe, Gründe der Zweckmäßigkeit, welche die äußere Handhabung, nicht das Wesen der Sache betrafen. Einerseits sollten durch die an einen vorherigen Richterspruch gebundene Staatsstrafe die den Frieden der Staatsgemeinschaft störenden Mißbräuche und Ausschreitungen verhütet werden, welche bei der Privatrache leicht vorkommen konnten; andrerseits aber sollte hierdurch das öffentliche Interesse Aller an der Vergeltung des Unrechts unabhängig davon gemacht werden, ob der verletzte Einzelne auch in jedem Falle Kraft, Mittel und Lust besaß, gegen den Verbrecher rächend vorzugehen, oder ob er sich durch seine Privatinteressen zu einer Verschonung desselben bestimmen ließ. Die öffentliche Strafe sollte dazu dienen, die Zwecke der Vergeltung maßvoller, sicherer und gleichmäßiger zu verwirklichen, als es bei dem System der Privatrache geschehen war; aber diese Zwecke selbst blieben die gleichen. Die Strafe war nur eine Rache in andrer Form; ihre Rechtlichkeit und Sittlichkeit war keine andre als die der Rache selbst, sofern diese von Auswüchsen frei blieb [11]).

Daraus erklärt sich, daß mit dem staatlichen Verbote die Privatrache in den Augen der Bevölkerung ihren sittlichen Charakter noch nicht verlor; das sittliche Urteil ließ sich durch das äußere Verbot der staatlichen Machthaber zunächst nicht beeinflussen. Rächte jetzt ein Verletzter das ihm widerfahrene Unrecht mit eigener Gewalt, ohne das richtige Maß zu überschreiten, so stand die öffentliche Meinung immer noch auf seiner Seite, billigte die That trotz der staatlich erklärten Unzulässigkeit. Das Unrecht lag dann eben bloß in der Form, nicht im Kern der That; der Rächer hatte ein staatliches Verbot verletzt, aber dem Verbrecher war damit doch sein Recht geschehen.

Viel später erst, als die Rache als rechtlich anerkannter Justizakt von der Strafe längst völlig verdrängt worden war, begann sich eine, auf eine abweichende sittliche Würdigung der Rache abzielende Geistesrichtung geltend zu machen, und zwar zuerst in der Aufklärungsphilosophie des vorigen Jahrhunderts, welche die Dinge nicht auf Grund der Erfahrung in ihrem wirklichen Sein und nach ihrem historischen Werden zu begreifen, sondern aus selbstgemachten, aprioristischen Prinzipien zu deduzieren und nach diesen Prinzipien zu billigen oder zu verwerfen bestrebt war. Auf deren Schultern steht dann die

---

Hamlets ethische Bedenken gegen die Rache ihm nicht klar zum Bewußtsein kämen, sondern auf unklaren Gefühlsregungen und instinktiven Ahnungen beruhten (s. oben S. 78 f.). Niemals hat das natürliche Sittlichkeitsgefühl des Menschen unmittelbar zu einem ethischen Abscheu vor der Rache geführt; immer konnte sich ein solcher nur geltend machen auf Grund des Bewußtseins, daß sie durch eine äußere Autorität verboten sei.

[11]) Ueber diese Umbildung der Rache in die öffentliche Strafe und die der letzteren selbst zukommende Bedeutung vgl. meine Schrift: Ueber die Begründung des Strafrechts, Jena 1889.

Moral- und Rechtsphilosophie unsres eigenen Jahrhunderts. In diesen Schulen konstruierte man sich Begriffe von der Strafe, die gerade nur auf den Staat zugeschnitten waren und die für eine Vergeltung seitens des einzelnen Verletzten prinzipiell keinen Platz übrig ließen. Den im Menschen lebenden Vergeltungstrieb erklärte man jetzt für eine böse Leidenschaft, Rache verwechselte man mit Rachsucht und Rachgier und in Racheakten sah man nichts andres mehr, als ungezügelte Ausbrüche des Hasses, des Zornes, der Eifersucht oder gar nur des im übrigen zwecklosen Vergnügens, andern Schmerz und Pein zuzufügen. Die Rache erschien so als eine lediglich der Befriedigung verwerflicher Leidenschaften dienende Verletzung andrer, ohne Nutzen für das Allgemeinwohl oder aber ohne die sittliche Weihe, welche nur der Staat, „die Wirklichkeit der sittlichen Idee", wie er bei Hegel genannt wurde, einer solchen Verletzung zu verleihen im stande sei.[12]) Ja, da man die ursprüngliche rechtliche Bedeutung und Funktion der Rache nicht mehr verstand und die Gründe ihrer Beseitigung nicht kannte, so wurde sie vom Standpunkte des absoluten Prinzips sogar in ihrer historischen Erscheinung für einen Mißbrauch des „finstern Mittelalters" oder, wie Ulrici sagt, für „ein altes Nationalvorurteil" erklärt.

So ist also erst in der neueren Zeit die Anschauung entstanden, daß die Rache etwas absolut Unsittliches, Verwerfliches, des gesitteten Menschen Unwürdiges sei; unter ihrem Einfluß steht zum großen Teil die neuere Hamlet-Kritik, welche sie dann in völlig anachronistischer Weise dem Dichter des 16. Jahrhunderts untergeschoben hat.

Aber selbst für unsre Zeit kann diese Anschauung nicht als Ausdruck der wirklichen Moral angesehen werden. Nicht aus dem Leben hervorgegangen, ist sie auch nicht ins Leben eingedrungen und von der Bevölkerung nicht anerkannt worden; sie ist eine bloße theoretische Schulmeinung ge-

---

[12]) So deduziert z. B. Christian Wolff in seinen Grundsätzen des Natur- und Völkerrechts, Halle 1754, § 155: „Weil wir niemanden hassen sollen, der Haß aber in der Gemüthsverfassung bestehet, aus des anderen Unglückseeligkeit oder Verdruß und Traurigkeit ein Vergnügen zu empfinden, so darf auch niemand dem andern Verdruß verursachen: und da diese Verbindlichkeit durch eines andern gegenseitige Handlung nicht aufgehoben wird; so dürfen wir auch niemanden Verdruß erwecken wollen, weil er uns gekränket; folglich müssen wir dem andern nichts Böses thun, der uns etwas Böses gethan hat, oder Böses mit Bösem vergelten. Die Rache nennt man alle Handlungen, durch welche man Böses mit Bösem vergilt, und die Rachgier die Begierde dem andern Verdruß zu verursachen, der uns gekränkt hat. Daher ist klar, daß die Rache unerlaubt sey, und daß wir ein von aller Rachgier befreytes Gemüthe haben müssen; folglich daß dasselbe auch bey der Ausübung des uns zukommenden Rechts zu strafen nicht stattfinden dürfe. Derowegen haben wir bey den Strafen nicht zur Absicht, dem andern Uebels zuzufügen, sondern die künftige Sicherheit." § 156: „Die Wiedervergeltung heißt die gleiche Rache. — Da alle Rache unerlaubt ist, so ist auch die Wiedervergeltung unerlaubt; folglich gibt es von Natur kein Wiedervergeltungsrecht." Aehnliches in Wolffs Moral §§ 853—855. Damit ist aus unsrem Jahrhundert etwa zu vergleichen H. M. Chalybäus, System der spekulativen Ethik, Leipzig 1850, II S. 61 ff.

blieben, welche in Büchern, nicht im lebendigen Empfinden des Volkes Geltung hat. Das wahrhaft Sittliche wird aber nur durch letzteres, nicht durch abstrakte Spekulationen und doktrinäre Theorien bestimmt.

Auch heute noch lebt im Menschen das Bedürfnis nach Vergeltung erlittenen Unrechts und der Trieb, diesem Bedürfnis genug zu thun. Die Natur selbst hat dieses Bedürfnis und diesen Trieb in die menschliche Seele gelegt und Handlungen, die zu deren Befriedigung bestimmt, die demnach der menschlichen Natur gemäß sind, können nicht schlechthin unsittlich sein. Gewiß muß der Vergeltungstrieb, wie alle natürlichen Triebe, in gewissen Schranken gehalten werden; aber eine Moralphilosophie, welche dazu gelangt, die Triebe „des natürlichen Menschen" als solche für unsittlich und ihre Unterdrückung für sittlich notwendig zu erklären, ist Afterweisheit. Dazu kommt, daß das Bedürfnis, welches in der Vergeltung des Unrechts seine Befriedigung sucht, durchaus nicht der niederen, rein physischen Seite der menschlichen Natur angehört, sondern einen höchst ideellen, erhabenen Charakter an sich hat. Denn es ist nichts andres als das Bedürfnis nach Gleichmaß und Harmonie im menschlichen Lebensverkehre und nach Wiederherstellung dieser Harmonie, wo sie verletzt und gestört erscheint. Es beruht auf derselben Seite des menschlichen Seelenlebens, aus welcher alle rechtlichen, sittlichen, ästhetischen Gefühle hervorgehen, seine Befriedigung dient zur Wahrung der ideellen Sphäre des menschlichen Daseins; und zwar nicht nur für den Einzelnen, sondern auch für die Gesamtheit, deren durch das Verbrechen gestörte Ordnung durch eine gerechte Rache ebenfalls ins Gleichgewicht gebracht wird[13]). Daß dieses aus der sittlichen Natur des Menschen entspringende Bedürfnis im Einzelfalle zur wilden Leidenschaft werden und in einen blinden Vernichtungstrieb ausarten kann, vermag seinen Charakter an sich nicht zu ändern.

Diese Momente sind es, welche auch heutzutage noch, bewußt oder unbewußt, bei allen, deren Blick nicht durch abstrakte, dem Leben abgekehrte Schultheorien (oder durch mißverstandene religiöse Lehren, darüber unten) getrübt ist, das sittliche Urteil über die Rache bestimmen; sie sind es, welche sie dem unbefangenen, natürlichen Empfinden auch heute noch nicht als sittlich verwerfliche, sondern als an sich gerechtfertigte und sittlich wertvolle Handlung erscheinen lassen. Allerdings fügen wir uns dem Verbote des Staates und überlassen die Befriedigung unsres Vergeltungsbedürfnisses für gewöhnlich seiner Strafe, aber nicht aus sittlichen Gründen, nicht weil wir die Staatsstrafe für sittlich höher stehend erachteten, sondern weil wir überzeugt und daran gewöhnt sind, daß der Staat die Vergeltung sicherer, zuverlässiger und dem Gemeinwohl förderlicher zu bewirken vermag, als wir selbst.

---

[13]) Gerade diese ideelle, auch der Allgemeinheit dienende Seite der Rache hat der Dichter in dem so häufig mißverstandenen Ausrufe Hamlets am Schlusse des ersten Akts, daß er berufen sei, die durch das Verbrechen aus den Fugen gegangene Zeit wieder zurecht zu setzen (s. oben S. 67 Anm. 20), scharf hervorgehoben.

Aber wenn einmal jemand im Unwillen über sein gekränktes Recht oder bei ausbleibender Staatsstrafe das Vergeltungsbedürfnis durch eigene That und ohne Maßüberschreitung befriedigt hat, so verurteilt auch die heutige Mitwelt, soweit sie sich ihrem unbefangenen sittlichen Empfinden überläßt, eine solche That nicht schlechthin als eine Unsittlichkeit, vielmehr hält sie dieselbe im Kerne für gerechtfertigt und fühlt sich in dem gegen den Verbrecher geführten Schlage mit befriedigt, trotzdem daß er gegen die Staatsordnung verstößt. Nur gegen die grundlose, gegen die maßlose oder aus schlechten Motiven hervorgehende Rache richtet sich die sittliche Mißbilligung.

Die Beweise hierfür sind nicht aus Büchern, sonden aus dem Leben selbst zu entnehmen. Zeuge dessen ist vor allem die allgemeine Teilnahme und Sympathie, welche regelmäßig denen geschenkt wird, die wegen an sich begründeter, aber rechtswidriger Rache staatlich verfolgt werden, eine Teilnahme, welche sich weigert, in solchen Personen gemeine Mörder und Totschläger zu erblicken, und welche im Geschworenengericht sogar häufig zu — rechtlich nicht zu billigenden — Freisprechungen führt. Zeuge dessen ist ferner die Sympathie, die wir auch heute noch einem Michael Kolhaas und ähnlichen dichterischen Figuren entgegenbringen; wer möchte solche Märtyrer ihres Rechtsgefühls für unsittlich halten? Zeuge ist aber auch das Interesse, das man seit über hundert Jahren in allen Schichten der Bevölkerung gerade unsrer Hamlet-Tragödie entgegenbringt und welches sich je und je auf die von Hamlet zu vollziehende Rache, auf die hierdurch an dem königlichen Verbrecher zu übende Vergeltung gründete. Ob Prinz Hamlet mit seinen vermeintlichen Racheversuchen zum Ziele kommen werde, das ruft bis auf den heutigen Tag die Spannung, — daß der König am Ende seinen Lohn findet, das ruft noch jetzt beim Publikum die Befriedigung hervor, das macht das Stück, wie Grillparzer sich ausdrückte, für jeden Schneider auf der Gallerie anziehend und verständlich, und niemand außer den gelehrten Kritikern hat bis jetzt noch sittlichen Anstoß daran genommen, daß hier die Vergeltung durch Rache statt durch staatliche Strafe herbeigeführt wird. Im Gegenteil, man fand die Racheforderung des Geistes ebenso in der Ordnung, wie die Rachepflicht des Sohnes und man zürnte diesem über seine Saumseligkeit, gerade wie man es in Mozarts großartiger Musiktragödie dem Don Oktavio verübelt, daß er nicht mit eigener Hand an Don Juan die gelobte Rache vollzieht. Und das beruht gar nicht auf „einer Art von Heuchelei", wie Baumgart meint, sondern es ist der Ausdruck des noch heute im Volke lebendigen, gesunden Gefühls, daß das Verbrechen rechtlich und sittlich Vergeltung fordert und daß die Rache, wenn sie diesem Zwecke dient, sittlich gerechtfertigt, daß sie dann eine „edle Rache" ist.

Ein dramatischer Held dagegen, dem die Bläße solcher sittlichen Bedenken gegen die Rache, zu der er verpflichtet, angekränkelt wäre, könnte selbst bei dem heutigen Publikum nicht auf Interesse und Teilnahme rechnen, geschweige denn bei demjenigen Shakespeares. Wir würden ihn, wenn er aus Rücksicht auf die Staatsprärogative es unterließe, dem Andenken seines ermordeten Vaters

Genugthuung zu verschaffen, nicht für einen sittlichen Helden, sondern für einen Schwächling oder für einen höchst langweiligen Prinzipienreiter halten. Denn wir fühlen, daß es auch heute noch, trotz des staatlichen Racheverbots, Fälle geben kann, in denen die Ueberschreitung dieses Verbots zur Pflicht und für die kräftige Natur zur Notwendigkeit wird, weil uns die Idee der Vergeltung selbst sittlich höher steht, als die Prärogative des Staates. Wer aber in solchen Fällen die besten Impulse seines Innern um theoretischer Prinzipien willen zurückdrängt und verleugnet, der taugt nicht zum tragischen Helden [14]). —

Was nun noch die Stellung des Christentums zur Rache betrifft, so glaube ich, daß auch aus dessen Vorschriften eine absolute Verwerfung derselben bei unbefangener Betrachtung nicht abgeleitet werden kann. In den Schriften des Neuen Testaments finden sich allerdings mehrere Stellen, welche der Vergeltung überhaupt die Verzeihung gegenüberstellen und zur Duldung des Unrechts, zur Ueberlassung der Rache an Gott ermahnen; dann solche, welche die Eigenmacht zurückweisen, aber die Strafgewalt der Obrigkeit anerkennen [15]). Indes die ersteren Aussprüche scheinen mir in ihrer Unbedingtheit auf eigentliche Verbrechen nicht bezogen werden zu dürfen; sie würden sonst auch dem Vollzug der staatlichen Strafe bei solchen entgegenstehen. Die letzteren dagegen enthalten keine religiösen Vorschriften, sondern sind lediglich Hinweise auf das damals geltende weltliche Recht, d. h. das Recht des römischen Staates, welches, ebenso wie das heutige, Privatrache und Selbsthilfe längst beseitigt hatte. In gleicher Weise erklären sich aus dem Rechte ihrer Zeit, der römischen Kaiserzeit, die Aussprüche der Kirchenväter, welche nur die Berechtigung der staatlichen Strafe anerkennen; [16]) sie gehen aus von dem biblischen Gebote „du sollst nicht töten" und gestatten Ausnahmen hiervon gerade so weit, als das damalige weltliche Recht sie zuließ, also nur für den Staat und seine Organe.

Hätte die Kirche nun diese Lehren bei Anbruch des Mittelalters, in den germanischen Staaten, ihrem Sinne gemäß verstanden und angewandt, so hätte sie jetzt, da das darin liegende Prinzip auf Anerkennung des welt-

---

[14]) Aus der im Obigen dargelegten prinzipiellen Gleichheit von Rache und Strafe und der nur auf praktischen Gründen beruhenden Ausschließung der ersteren durch die Staatsordnung erklärt es sich, daß selbst noch die heutige Tragödie, wo es ihr auf Vergeltung durch Menschenhand ankommt, die Rache zu diesem Zweck verwenden und damit volle sittliche und ästhetische Befriedigung erzielen kann, wie dies z. B. in Vergas Cavalleria rusticana der Fall ist. Um die praktischen Gründe, welche für die Staatsraison maßgebend sind, braucht sich die Poesie nicht zu kümmern; das ethische Moment aber ist ebensowohl in der Rache wie in der Strafe enthalten.

[15]) Vgl. einerseits Ev. Matth. 5, 38 ff., 6, 14, 15 (womit zu verbinden 18, 15 und Ev. Lucä 17, 3, 4), Römerbrief 12, 17, 19, Brief an die Hebr 10, 30; — andererseits Ev. Matth. 26, 52, Römerbrief 13, 4.

[16]) Eine Zusammenstellung solcher Aussprüche der Kirchenväter s. bei Kohler, Zur Lehre von der Blutrache S. 27 ff., der selbst freilich ganz andre Konsequenzen daraus zieht.

lichen Rechts überhaupt ging, auch die Privatrache, soweit sie dem Rechte der germanischen Stämme entsprach, als berechtigt zulassen und anerkennen müssen. Vereinzelt ist dies in der That auch geschehen[17]). Allein im allgemeinen trug die mittelalterliche Kirche und trugen insbesondere die die Kirchenlehre ausbauenden mönchischen Scholastiker den veränderten Rechtszuständen keine Rechnung. Die Kirche selbst erkannte nur das römische Recht an, nach welchem sie selbst lebte, und ihre Dogmatiker hielten sich lediglich an die Worte der Schrift und der Väter; daher billigten auch sie die staatliche Strafgewalt, wogegen sie die private Rache für eine Sünde gegen Gott erklärten.

Andrerseits hatte aber diese Ignorierung des geltenden nationalen Rechts durch Kirche und Theologie zur Folge, daß sich die weltliche Gesellschaft in den mittelalterlichen germanischen Staaten durch die Kirchenlehre in ihrer Ueberzeugung von der Recht- und Pflichtmäßigkeit der Rache nicht im mindesten beirren ließ. Das ganze Mittelalter hindurch besteht hier ein Zwiespalt zwischen kirchlicher und weltlicher Anschauung, ohne daß es ersterer gelungen wäre, die letztere zu überwinden. Wer Rache geübt, nahm wohl die kirchliche Buße auf sich, zweifelte aber nicht daran, daß er rechtmäßig gehandelt habe. Ja selbst die staatliche Gewalt stützte sich in ihrem Kampfe gegen die Rache keineswegs auf religiöse Gründe, sondern lediglich auf ihre eigenen Bedürfnisse.

So blieb die Anschauung, daß die Rache an sich sündhaft sei, auf die kirchlichen Kreise beschränkt[18]), welchen sich dann in späterer Zeit eine theologisch angehauchte, aber dem Leben fremde Moralphilosophie anschloß, um ihre These von der Unsittlichkeit der Rache durch Bibelstellen zu belegen. Einem Shakespeare aber, der von allem spezifischen Kirchentum so weit entfernt ist und dem echtes Christentum nur das ist, was sich mit echtem Menschentum deckt, mußte eine solche Anschauung, welche gesunde menschliche Empfindungen und Triebe zu verleugnen oder auszurotten bestrebt ist, völlig fremd bleiben.

---

[17]) Vgl. die bei Kohler S. 29 f. mitgeteilte Aeußerung des Abts Rupert von Deutz, gest. 1135, wonach der Verwandte des Getöteten kein Unrecht thut, wenn er diesen nach Maßgabe des Gesetzes (ex permissione legis) an seinem Mörder rächt.

[18]) Daß diese Meinung übrigens im Klerus selbst, und zwar gerade auch in der Shakespeareschen Zeit, nicht durchweg herrschend war, zeigt der dem geistlichen Stande angehörige Belleforest, der nach den oben S. 83 angeführten Worten so fortfährt: „Car autrement ny les bons Roys de Juda, ny autres apres eux, eussent poursuivy la mort de ceux qui avoient offencez leurs majeurs, si Dieu mesme n'eut en eux inspiré et gravé ce desir“ (de vengeance). Noch in unseren Tagen sagt ein katholischer Geistlicher, A. Flir (Briefe über Hamlet S. 73): „Nach christlicher Sittenlehre ist die Rache als die gerechte Strafe nichts Unsittliches.“ — Daß im Mittelalter sogar hohe kirchliche Würdenträger selbst das Recht der Rache übten, zeigt der oben S. 82 erwähnte Fall des Bischofs Gewelieb von Mainz.

Die bisherigen Ausführungen lassen es bereits als wenig wahrscheinlich erkennen, daß unser Dichter die Rache für absolut widerrechtlich, unsittlich oder sündhaft angesehen und eine solche Auffassung einer seiner Tragödien zu Grunde gelegt habe. Ein näherer Einblick in seine Werke zeigt, daß er in seinem gesunden Menschentum in der That ganz anders darüber gedacht hat.

Allerdings ist es ja nicht ohne Bedenken, aus einzelnen Stellen in den Dramen eines so objektiven Dichters, wie Shakespeare, auf dessen persönliche Ueberzeugung zu schließen. Allein solche Bedenken kommen doch nur dann in Betracht, wenn die betreffenden Stellen nur vereinzelt vorkommen, wenn ihr Inhalt durch den besonderen Charakter einer dramatischen Figur oder Situation bedingt erscheint, oder wenn sich Aussprüche entgegengesetzten Inhalts über dieselbe Sache finden. Das trifft aber alles für die uns interessierende Frage nicht zu. Es gibt kaum einen andern Gegenstand, von dem in den Shakespeareschen Dramen so häufig die Rede wäre, wie von der Rache; fast in allen Stücken, den Historien, Tragödien wie Komödien spielt sie eine mehr oder minder hervortretende Rolle, in den letzteren allerdings meist nur in ihrer, immerhin auf derselben Grundidee beruhenden Abschwächung zur gesellschaftlichen „Revanche" für Intriguen, Täuschungen, gespielte Streiche u. dergl. Die Aeußerungen über die Rache sind ferner den allerverschiedensten Personen in den Mund gelegt, und alle nehmen prinzipiell die gleiche Stellung zu ihr ein. Stets erscheint sie als eine aus der natürlichen Beschaffenheit des Menschen hervorgehende und sittliche Zwecke verfolgende Handlung, die nur dann, wenn sie sich dem Zügel der Vernunft entzieht und zur wilden, maßlosen Leidenschaft wird, der Mißbilligung anheimfällt.

Doch hören wir den Dichter selbst!

Der Ursprung der Rache liegt nach Shakespeare im natürlichen Empfinden des Menschen, im Herzen; darum fragt der verbannte Coriolan (IV, 5) den Aufidius, ob er ein Racheherz (a heart of wreak) habe, das erlittene Unrecht zu rächen. Wer in seinem Recht von einem andern gekränkt ist, der fühlt sich hierdurch gedemütigt, herabgedrückt; dieses Schmerzgefühl wendet sich als Unwille und Zorn gegen den Urheber [19]) und erzeugt das Bedürfnis und den Trieb, sich von diesem Zustand zu befreien, und zwar dadurch, daß man den Verletzer durch gleiche Behandlung ebenfalls herabdrückt und dadurch das gegenseitige Verhältnis wieder ins Gleiche bringt. In scherzhafter Weise drückt dies Theseus im Sommernachtstraum V, 1 aus, als Pyramus der Wand flucht: „Mich dünkt, die Wand müßte wieder fluchen, da sie Empfindung hat (being sensible)".

Die Rache ist daher Befriedigung eines von der Natur in den Menschen

---

[19]) Vgl. Malcolm in Macbeth IV, 3:

Let grief
Convert to anger; blunt not the heart, enrage it.

gelegten Triebes zur Begleichung erlittenen Unrechts und zur Heilung des hierdurch verursachten Schmerzes:

Let 's make us medicines of our great revenge,
To cure this deadly grief,

sagt Malcolm in Macbeth IV, 3 und ähnlich Troilus V, 11:

Hope of revenge shall hide our inward woe.

Ihrem Zwecke gemäß geht die Rache darauf aus, Gleiches mit Gleichem zu vergelten, womit zugleich ihr Maß und ihre Beschränkung gegeben ist:

Measure for measure must be answered (Heinrich VI c. II, 6).

Ist daher ein Mord oder Totschlag verübt, so fordert die Rache das Blut des Thäters; das sagt Macbeth selbst III, 4, als ihm Banquos Geist erschienen:

It will have blood, they say; blood will have blood [20]).

In einem solchen Falle ist es zunächst der Getötete selbst in seiner außerirdischen Existenz, also sein Geist, welcher das Bedürfnis nach Rache empfindet. Da er indes dieser Welt nicht mehr angehört und nicht mehr selbst handeln kann, so kann er auch die Rache nicht selbst vollziehen; vielmehr bedarf er der Vermittlung lebender Menschen, um den Mörder auf natürliche Weise dem Tode zu überliefern. Bis dies geschehen, hat er im Grabe keine Ruhe, geht um und sucht durch die ihm allein mögliche geistige Einwirkung die Rache zu schüren und zu fördern. So sagt Antonius (Cäsar III, 1) von Cäsars Geist, er jage nach Rache, und ebenso Brutus (V, 3):

O Julius Cäsar! Du bist mächtig noch;
Dein Geist geht um: er ist's, der unsre Schwerter
In unser eignes Eingeweide kehrt.

Diesem Rachebedürfnis des Getöteten als Mittel zu dienen und ihm zur Ruhe im Grabe zu verhelfen, sind die hinterlassenen Blutsverwandten, in erster Linie die Söhne berufen („Ich weiß nicht, weshalb mein Vater Rache sollt' entbehren, dem Sohn und Freunde blieben," sagt Pompejus in Ant. u. Kleop. II, 6), und zwar um so mehr, als sie durch die Tötung des Anverwandten selbst mitverletzt erscheinen. Bei der zwischen ihnen bestehenden Blutsgemeinschaft ist der Getötete wie ein Teil ihres eigenen Selbst, mit seinem Blute ist ein Teil ihres eigenen Blutes vergossen [21]), und so treibt

[20]) Das staatliche Strafrecht hat diese Idee durchaus beibehalten; für dieses kommt sie in Maß f. M. zum Ausdruck, wo der Herzog V, 1 als Richter über Angelo sagt:

The very mercy of the law cries out:
An Angelo for Claudio, death for death,
Haste will pays haste, and leisure answers leisure,
Like doth quite like, and measure still for measure.

[21]) Von dem Streit ihrer Söhne sagt die Herzogin von York in Richard III. II, 4 a. E.: Sie bekriegen sich

brother to brother,
Blood to blood, self against self.

sie schon ihr eigenes natürliches Gefühl unmittelbar zur Rache. So sagt Gaunt in Richard II. I, 2 mit Bezug auf die Ermordung seines Bruders Gloster:

Ach mein so naher Teil an Glosters Blut
Treibt mehr mich an als euer Schreien, mich
Zu rühren gegen seines Lebens Schlächter,

und die Herzogin von Gloster sucht ihn mit den bezeichnenden Worten zur Rache anzutreiben:

Ach Gaunt! sein Blut war deins; das Bett, der Schoß,
Der Lebensgeist, die Form, die dich gestaltet,
Macht ihn zum Mann; und lebst du schon und atmest,
Du bist in ihm erschlagen.

Daß die Natur es ist, welche die Söhne hier zur Rache treibt, ist mehrfach ausgesprochen:

Edmund, schür' alle Funken der Natur,
Und räche diesen Greu'l,

sagt der geblendete Gloster in Lear III, 7 zu seinem Sohn und ebenso der Geist zu Hamlet I, 5:

Hast du Natur in dir, so leid' es nicht;

Laertes erklärt sich in V, 2 durch die Entschuldigung Hamlets wegen der Tötung seines Vaters satisfied in nature.

Whose motive in this case should stir me most
To my revenge.

Ja, der Trieb zur Rache erscheint in solchen Fällen so sehr als das Natürliche, daß, wenn er fehlte, Zweifel an der Blutsverwandtschaft entstehen müßten, wie es Laertes ausspricht, da er IV, 5 kommt, den Tod seines Vaters zu rächen:

Der Tropfen Bluts, der ruhig ist, erklärt
Für Bastard mich u. s. w.

In gleicher Weise sucht ihn der König in IV, 7 zur Rache gegen Hamlet mit der Frage anzuspornen:

What would you undertake
To show yourself your fathers son indeed.
More than in words? [22])

---

[22]) Die Uebersetzung der Stelle bei Schlegel:

Um euch zu zeigen eures Vaters Sohn
In Thaten mehr als Worten,

ist nicht ganz korrekt. Die 2. Quarto von 1604 (in der ersten von 1603 fehlt die Stelle) und ebenso die Folio von 1623 hat indeed in einem Wort und das heißt nicht: in Thaten, sondern: in der That, in Wirklichkeit. Der Sinn ist: Zeigt, daß ihr euch nicht bloß eures Vaters Sohn nennt, sondern es in Wirklichkeit, dem Blute nach, auch seid. In der 2. Quarto steht indeed vor your fathers son, wodurch dieser Sinn noch deutlicher hervortritt.

Dem Getöteten gegenüber sind die Blutsverwandten zur Rache geradezu verpflichtet; die Rache ist für sie ein Amt, ein Dienst (office), den sie dem Toten zu leisten haben, durch den sie ihre Liebe zu demselben bekunden. So sagt der Bastard beim Tode König Johanns (V, 7):

Bist du dahin? Ich bleibe nur zurück,
Für dich den Dienst der Rache zu verrichten,

und Clifford in Heinrich VI c. I, 4 will dem gefangenen York selbst den Todesstreich versetzen, mit den Worten:

Das ist mein Amt, um meines Vaters willen!

Wie Talbot in Heinrich VI a. IV, 5, 6 noch vor seinem Tode und Banquo in Macbeth III, 3 im Sterben selbst ihre Söhne zur Flucht drängen, damit sie später ihren Tod rächen können, so glaubte man, daß auch nach dem Tode der Geist des Getöteten von den Hinterbliebenen diesen Liebesdienst verlangt und sie bei Weigerung mit Angst und Schrecken bedroht:

Denn diese Häupter reden ja zu mir,

sagt Titus Andronikus III, 1, als ihm die Häupter seiner hingerichteten Söhne gebracht werden,

Und droh'n mir, ewig nicht erlang' ich Ruh,
Bis all dies Elend ward zurückgezahlt,
Zurück in deren Schlund, die's ausgesandt.

Aus gleichem Grunde mahnt der Herzog in Maß f. M. V, 1 Mariannen ab, als diese Isabella bittet, für den Mörder ihres Bruders Claudio Gnade zu erflehen:

Ganz wider allen Sinn bedrängst du sie!
Wenn sie für diese That um Gnade kniete,
Zersprengte Claudios Geist sein steinern Bett,
Und riß sie hin in Schrecknis.

Und so fordert auch in unsrem Hamlet der Geist des ermordeten Königs seinen Sohn auf, ihn zu rächen, „wenn je du deinen teuren Vater liebtest".

Die Erfüllung der Rachepflicht gilt daher für so selbstverständlich, daß man andernfalls an eine Gutheißung des zu rächenden Verbrechens glaubt. So sagt die Herzogin v. Gloster in Richard II. I, 2 zu Gaunt, der es ablehnt, seinen ermordeten Bruder zu rächen:

Du stimmst ein
In vollem Maß zu deines Vaters Tod,
Da du den armen Bruder sterben siehst,
Der Abdruck war von deines Vaters Leben;

und ebenso Talbot in Heinrich VI a. I, 5:

Ihr stimmtet alle ein in Salisburys Tod,
Weil keiner einen Streich that, ihn zu rächen.

Dieser Pietäts- und Liebesdienst wird aber auch von anderen, die dem Getöteten in Freundschaft und Liebe zugethan waren, freiwillig übernommen. Einen rührenden Ausdruck hat der Dichter dieser Liebe über den Tod hinaus

geliehen in König Johann IV, 3, wo Salisbury an der Leiche des vermeintlich ermordeten Prinzen Arthur Rache gelobt. Vgl. ferner die Aeußerung Warwicks über die Rache für Herzog Humphreys Tod in Heinrich VI b. III, 2. So sucht auch Macbeth II, 3 die rasche Tötung der vorgeblichen Mörder Duncans als eine aus Liebe zu diesem begangene Rachethat hinzustellen.

Wie die Empfindung erlittenen Unrechts selbst, so kann auch der Rachetrieb bei den einzelnen Menschen je nach ihrem Naturell in stärkerem oder schwächerem Grade auftreten. Von der Unempfindlichkeit einer indolenten oder der Lahmheit einer trägen Natur kann er alle Stufen durchmessen bis zu der jähen Leidenschaft eines Heißsporns, die bei dem geringsten Anlaß aufflammt (Heinrich IV a. II, 1), bis zu der wilden Rachewut, die auch bei gerechtem Anlaß kein Maß und keine Schranke kennt, sondern in blindem rücksichtslosem Daraufloswüten ihre Befriedigung sucht, wie sie der Dichter in Aufidius (Coriolan I, 10), besonders aber in unsrer Tragödie IV, 5 in Laertes geschildert hat. Gerade die Rache ist, ebenso wie die Liebe, solchen leidenschaftlichen Ausschreitungen nur allzu leicht ausgesetzt und in diesem Sinne sagt Hektor in Troilus II, 2:

> Die Rach' und Wollust
> Sind tauber als der Ottern Ohr dem Ruf
> Wahrhaften Urteils.

Der Dichter hat uns in Titus Andronikus sowie in Heinrich VI. Tragödien gegeben, welche recht eigentlich die rohe, leidenschaftliche Maßlosigkeit der Rache und ihre verderblichen Folgen zum Gegenstande haben. Andrerseits zeigt er uns im Kaufmann von Venedig an Shylock die kalte, gemeine, boshafte Rachsucht, die den Gegner nicht sowohl um des Rechtes willen, als aus rein persönlichem Haß und aus Gewinnsucht in berechnender Weise zu verderben sucht:

III, 1: „Sättigt es sonst niemand, so sättigt es doch meine Rache. Er hat mich beschimpft, mir 'ne halbe Million gehindert" u. s. w. — „Ich will sein Herz haben, wenn er verfällt; denn wenn er aus Venedig weg ist, so kann ich Handel treiben, wie ich will."

IV, 1: Nun euch zur Antwort: — —
So weiß ich keinen Grund, will keinen sagen,
Als eingewohnten Haß und Widerwillen,
Den mir Antonio einflößt.
— — —
Wer haßt ein Ding und brächt' es nicht gern um?

Solche häßlichen Auswüchse des Rachetriebs — „die schwarze Rache", die aus der Hölle stammt (vgl. Othello III, 3, Coriolan IV, 3, Titus Andronikus V, 2) — haben jedoch mit dem Wesen der Rache an sich nichts zu thun. Der gerechte Zorn, aus dem diese entsteht, verträgt sich sehr wohl mit vernünftigem Urteil und richtigem Maßhalten. Dieser Art ist die Rache, die Macduff und Malcolm gegen Macbeth planen (IV, 3) und von der es heißt: sie ist männlich, this tune goes manly. —

Entstammt die Rache einem unmittelbar natürlichen Gefühle, so handelt

es sich doch nicht um einen rein physischen, bloß instinktiv wirkenden Naturtrieb, sondern sie steht auch mit den höheren Gesichtspunkten, nach welchen sich der ethische Wert der menschlichen Handlungen bemißt, durchaus im Einklang. So entspricht die Rache zunächst den Forderungen der Ehre und Tapferkeit. In Heinrich VI b. IV, 1 sagt Walter Whitmore:

Drum, wenn ich mit der Rache Handel treibe,
Zerbreche man mein Schwert, mein Wappenschild,
Und ruf' als Memme durch die Welt mich aus.

Vom Dulden des Unrechts ohne Rache heißt es in Richard II. I, 2:

Was wir an Niedern rühmen als Geduld,
Ist blasse Feigheit in der edlen Brust.

Die Rache ist ferner vernünftig und rechtmäßig:

Es ist ein Handel nach Vernunft und Recht
Mich rächen an dem Mörder meines Gatten,

sagt Lady Anna in Richard III. I, 2; ferner Lord Menteth in Macbeth V, 2:

Sie flammen Rache; denn ihr teures Recht
Würd' auch den frömmsten Kreuziger des Fleisches
Zum grimmen Blutlärm reizen.

Die Rechtmäßigkeit der Rache (wozu auch die oben Anm. 13 genannte Hamletstelle zu vergleichen ist) kommt ganz besonders darin zum Ausdruck, daß sie von den Verbrechern, also gerade denen, die von ihr getroffen werden sollen, selbst anerkannt wird. Man vergleiche, wie sich Coriolan (IV, 3) selbst der Rache des Aufidius für die ihm und seinen Volksgenossen zugefügten Verletzungen darbietet; ebenso Claudio in „Viel Lärm um Nichts" (V, 1) der Rache des von ihm gekränkten Leonato. Weitere Beispiele bietet unsre Tragödie selbst, indem einerseits der König, da er in IV, 5 von Laertes wegen des Todes seines Vaters zur Rede gestellt wird, sich für den Fall, daß er schuldig, dessen Rache unterwerfen zu wollen erklärt, andrerseits aber auch Hamlet das Vorgehen des Laertes gegen ihn am Grabe der Ophelia nachträglich in V, 2 als berechtigt anerkennt, da er in dessen Sache das Gegenstück seiner eigenen sieht.

Ja, diese Anerkennung des Rechts der Rache geht so weit, daß die Verbrecher, um dem Verletzten Genugthuung zu verschaffen, sich sogar zum Selbstmorde gedrängt fühlen, oder wenigstens durch den Selbstmord zugleich den Verletzten zu rächen glauben. So sagt Richard III. V, 3, als in der letzten Schreckensnacht sein Gewissen mit seinem Egoismus in jenen vom Dichter so wunderbar geschilderten Kampf tritt:

Ist hier ein Mörder? Nein. — Ja, ich bin hier.
So flieh! — Wie? vor dir selbst? Mit gutem Grund:
Ich möchte rächen (lest I revenge).

So tötet sich Cassius in Cäsar V, 3 mit den Worten:

Cäsar, du bist gerächt,
Und mit demselben Schwert, das dich getötet,

wie auch Brutus an der oben S. 95 angeführten Stelle in seinem Selbstmord die Vergeltung für die Ermordung Cäsars sieht. Da Romeo V, 3 sich umbringt, sagt er zu der vor ihm liegenden Leiche des Tybalt:

O, welchen größern Dienst kann ich dir thun,
Als mit der Hand, die deine Jugend fällte,
Des Jugend, der dein Feind war, zu zerreißen.

Die gleiche Idee liegt zu Grunde, wenn Salisbury im König Johann IV, 3 an der offen daliegenden Leiche des Prinzen Arthur das Verbrechen, als Person gedacht, selbst seine Rache fordern läßt:

Der Mord, als haßt' er, was er selbst gethan,
Legt's offen dar, die Rache aufzufordern. —

Daß die Rache von Staats wegen verboten und insofern rechtswidrig sein kann, ist natürlich auch Shakespeare nicht unbekannt. Allein das Individuum empfindet dies Verbot nie als eine höhere, ethische, sondern stets nur als eine von außen auferlegte Schranke und ist nicht geneigt, die durch ein natürliches Gefühl eingegebene und als gerecht empfundene Rache um deswillen für verwerflich zu halten oder ohne weiteres darauf zu verzichten. Es macht sich in solchen Fällen ein Widerstreit zwischen staatlichem und Individualrecht geltend, der in verschiedener Weise gelöst wird, nur niemals durch Preisgabe der Rache aus höheren sittlichen Gründen.

In Heinrich VI a. III, 4 will der von Vernon geschlagene Basset, da es in der Residenz des Königs verboten ist, das Schwert zu ziehen, vom König die Erlaubnis erbitten, diese Schmach zu rächen. In Heinrich VI b. III, 2 sagt Warwick zu Suffolk, er verschone ihn mit der Rache nur deshalb, um ihn der Strafe durch Henkershand und der damit verbundenen Schande nicht zu entziehen. Umgekehrt ist in König Johann IV, 3 Salisbury so in Wut gegen den für den Mörder Arthurs gehaltenen Hubert, daß er ihn trotzdem niederstechen will: „Muß ich die Beute den Gerichten rauben?" (Must I rob the law?); das Dazwischentreten des Bastards hindert hier die Ausführung.

Andrerseits läßt sich Romeo III, 1, obgleich er anfänglich unter Berufung auf das ausdrückliche Verbot des Prinzen den Kampf zwischen Merkutio und Tybalt zu verhindern gesucht hatte, nachdem durch Tötung des ersteren sein eigenes Rachegefühl geweckt ist, durch jenes Verbot nicht abhalten, an Tybalt selbst Rache zu nehmen:

Der Geist Merkutios
Schwebt nah noch über unsern Häuptern hin,
Und harrt, daß deiner sich ihm zugeselle.

Die relative Berechtigung der Rache erkennt hier aber auch der Prinz selbst an, indem er trotz der auf Friedensbruch gesetzten Todesstrafe Romeo, der nur genommen, „was dem Gesetz doch heimfiel", nicht zum Tode, sondern zu bloßer Verbannung verurteilt.

Ferner ist hier auf Timon III, 5 zu verweisen, wo Alcibiades den Senat von Athen um Gnade für einen Freund bittet, der, von einem andern tödlich

beleidigt, diesen aus Rache getötet hatte, während der Senat auf dem Vollzuge der gesetzlichen Todesstrafe besteht. Aus den Gründen, die der Dichter beide für ihre Ansicht anführen läßt, erkennt man leicht, daß er das Verlangen des Alcibiades um der gerechten Rache willen für billig erachtet. Der Senat meint, sich rächen sei nur Rauferei, nicht Tapferkeit; wahre Tapferkeit bestehe darin, daß man das schlimmste Unrecht weislich erdulde, es nur an der Außenseite haften, nicht zum Herzen dringen lasse:

To revenge is no valour, but to bear.

Dagegen sagt Alcibiades:

To kill, I grant, is sin's extremest gust;
But in defence [23]), by mercy! 't is most just.

Als dann Alcibiades, hierwegen verbannt, gegen den Senat zu Felde zieht und die Stadt belagert, sagt er den Senatoren, die sich früher auf ihr Gesetz berufen hatten, in V, 5:

Till now you have gone on, and fill'd the time
With all licentious measure, making your wills
The scope of justice.

Daß die Rache um des ausschließlichen Strafrechts des Staates willen Unrecht sei, wird hier von keiner Seite behauptet. —

Zur Rechtmäßigkeit der Rache wird übrigens stets ein gerechter Grund sowie Einhaltung des gerechten Maßes erfordert. Daher sagt Richard II. (I, 3) zu seinem Vetter Bolingbroke, da dieser zum gerichtlichen Zweikampfe bereit ist:

Leb wohl, mein Blut! Mußt du es heut verströmen,
Darf ich's beklagen, doch nicht Rache nehmen;

denn, wenn er im Kampf vor Gericht fällt, ist er zu Recht gefallen. Und andrerseits zeigt uns der Dichter die Rache eines Shylock, trotzdem sie auf gerichtlichem Wege betrieben wird und das formelle Recht für sich hat, eben weil es ihr an einem gerechten Anlaß und einem gerechten Zwecke fehlt, in einem so häßlichen und Abscheu erregenden Lichte. Man sieht hier deutlich, daß der Dichter darauf, ob die Vergeltung gerichtlich oder außergerichtlich betrieben wird, für ihre sittliche Wertschätzung kein Gewicht legt [24]).

Es ist hier nun auch der bereits oben S. 87 berührten Frage näher zu treten, ob und wieweit die Rache gegen den König von Shakespeare als berechtigt angesehen wird. An sich liegt in einer solchen Rache unzweifelhaft eine Verletzung der dem geheiligten Oberhaupte des Staates von jedem

[23]) Vorher war nicht von Tötung zur Verteidigung, sondern von Rache die Rede; worum es sich näher handelt, ist im Stück nicht angegeben.

[24]) Ueber die juristischen Ideen im Kaufmann von Venedig ist viel geschrieben worden, z. B. von Kohler, Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz S. 1—99. Ich habe hierauf um so weniger einzugehen, als diese Erörterungen das Gedicht auf ein Gebiet gezogen haben, das ihm völlig fremd ist. Dem Dichter kam es hier nicht auf Jurisprudenz, sondern auf Ethik an und für diese sind die Formen des Rechts und ist das bloß formelle Recht ganz gleichgültig.

Unterthan geschuldeten Treue und Botmäßigkeit, eine Auflehnung gegen den obersten Träger aller Gerechtigkeit, dessen Handlungen eben darum selbst die Vermutung des Rechts für sich haben [25]). So weigert sich in Richard II. I, 2 Gaunt wegen der Ermordung seines Bruders Gloster am König Rache zu nehmen und überläßt sie dem Himmel:

Der Streit ist Gottes, denn sein Stellvertreter,
Sein Bot', in seinem Angesicht gesalbt,
Hat seinen Tod verursacht: wenn mit Unrecht,
Mag Gott es rächen; ich erhebe nie
Den Arm im Zorne gegen seinen Diener.

Ebenso tritt daselbst II, 4 York dem eigenmächtigen Vorgehen Bolingbrokes gegen den König mit den Worten entgegen:

Ich fühlte meines Vetters Kränkung wohl,
Und strebte, was ich konnt', ihm Recht zu schaffen;
Doch so in droh'nden Waffen herzukommen,
Für sich zugreifen, seinen Weg sich hau'n,
Nach Recht mit Unrecht gehn, — es darf nicht sein,
Und ihr, die ihr ihn bei der Art bestärkt,
Hegt Rebellion und seid zumal Rebellen.

So weiß denn auch in Hamlet IV, 5 Laertes, als er sich von seiner Rachewut zur Bedrohung des Königs hinreißen läßt, sehr wohl, daß er damit seine Treupflicht verletzt:

Zur Hölle Treu! Zum ärgsten Teufel Eide!
Gewissen, Frömmigkeit, zum tiefsten Schlund!

Indes ist diese Treupflicht gegen den König doch keine unbegrenzte. Wenn der König seine Macht beharrlich zu Uebelthaten mißbraucht, wenn sein Regierungssystem gewissermaßen darin besteht, das Recht, das er schützen soll, in Unrecht zu verkehren, wenn er so seine königliche Würde selbst entwürdigt, dann verliert er auch den Anspruch auf Treue und Gehorsam, dann wird Empörung gegen ihn zum Recht, dann tritt gegen sein nur noch formell begründetes, materiell aber verwirktes Königsrecht das Recht der Empörung in Kraft. In gleicher Weise ist dies auch dann der Fall, wenn der König, obschon formell rechtmäßig, so doch durch verbrecherische Mittel, *insbesondere durch Ermordung seines Vorgängers oder eines näher Berechtigten zum Throne gelangt ist*, wenn er also selbst gegen den König oder den rechtmäßigen Thronfolger ein Verbrechen begangen hatte, ehe er noch König war. Und gerade hier kann die Auflehnung den Charakter der Rache annehmen:

---

[25]) Die Unterscheidung, die *Kohler* S. 208 ff zwischen *Rache* und *Empörung* oder *Revolution* gegen den König macht, ist nicht begründet. Letzterer können ebensowohl persönliche wie politische Motive zu Grunde liegen, und andrerseits liegt eben darin, daß ein Unterthan den König seines Lebens und Thrones beraubt, stets auch eine Auflehnung gegen seine Herrschaft. Daß eine rein persönliche Rache sich auch des gewöhnlichen äußeren Apparats einer Revolution bedienen kann, zeigt das Beispiel des Laertes.

Denn wer sein Heil in echtes Blut getaucht,
Der findet nur ein blutig, unecht Heil.
Der Frevel wird die Herzen seines Volks
Erkälten und den Eifer frieren machen,
Daß, wenn sich nur der kleinste Vorteil regt,
Sein Reich zu stürzen, sie ihn gern ergreifen.
Am Himmel kein natürlich Dunstgebild u. s. w.
Die sie nicht ihrem wahren Grund entreißen,
Und nennen werden — — Himmelsstimmen,
Die den Johann mit Rache laut bedroh'n.
(König Johann III, 4.)

So läßt der Dichter daselbst IV, 3 Salisbury, da er den rechten Thronerben Arthur auf Anstiftung König Johanns ermordet glaubt, seine Seele aus dessen Pflicht (obedience) entziehen und sich der Rache für den Prinzen weihen. So stellt er den Aufstand Richmonds gegen Richard III., den Rachezug Malcolms und Macduffs gegen Macbeth als vollberechtigte, der guten Sache dienende Unternehmungen dar. Jeder dieser beiden Verbrecher ist an sich rechtmäßiger König; da sie aber durch Mord zum Throne gelangt sind und denselben durch weitere fortgesetzte Verbrechen geschändet haben, so erliegen sie der gerechten Rache ihrer Gegner. Von Richard sagt Richmond V, 3:

Ein blutiger Tyrann und Menschenmörder,
Erhöht durch Blut und auch durch Blut befestigt,
Der, was er hat, auf krummem Weg erlangt,
Und die erwürgt, die ihm dazu verholfen.
— —
In Gottes Namen denn und dieser Rechte
Schwingt euer Banner, zieht eu'r willig Schwert.

Zu Malcolm sagt Macduff in Macbeth IV, 3:

Let us rather
Hold fast the mortal sword, and like good men
Bestride our down-fall'n birthdom,

d. h.: Laßt uns durch die Rache an Macbeth unser umgestoßenes, angeborenes Recht schützen; vgl. auch die oben S. 99 angeführte Stelle aus V, 2. Selbst ein Percy sucht die Empörung gegen Heinrich IV. (1. Teil I, 3) unter andrem damit zu rechtfertigen, daß dieser „Richard, die süße Rose" ausgerissen habe.

Ganz ähnlich gelagert sind nun die Verhältnisse im Hamlet. Der König ist nach dem Tode seines Vorgängers rechtmäßig erwählt worden; allein den Weg zu seiner Erwählung hat er sich durch die Ermordung eben dieses Vorgängers selbst geöffnet. Nach Shakespearescher Auffassung steht sonach der Rache seitens des Sohns des ermordeten Königs an dem gegenwärtigen ein rechtliches Hindernis nicht entgegen; vielmehr erscheint sie als ein Akt des Rechts, der vergeltenden Gerechtigkeit. —

Schließlich sind es auch religiöse Gesichtspunkte, die bei Shakespeare für die Rache sprechen. Stammt die ungerechte und maßlose Rache aus der

Hölle (s. oben S. 98), so wird die gerechte vom Himmel erfleht und gewährt, ja dieser fordert sie und straft ihre Unterlassung:

Wißt,
Daß ihr jungfräulich Blut, so streng vergossen,
Um Rache schrei'n wird an des Himmels Thoren,

sagt die Pucelle in Heinrich VI a. V, 4, und der junge Rutland in Heinrich VI c. I, 3:

Erbarm dich, deines Einen Sohnes willen,
Daß nicht zur Rache (denn gerecht ist Gott)
Er kläglich werd' erschlagen, so wie ich.

Ferner Demetrius in Titus Andronikus I, 2:

So faßt euch, Mutter, aber hofft zugleich,
Derselbe Gott, der Trojas Königin
Gelegenheit zu bitt'rer Rache gab, —
Gönnt Tamora, der Gotenkönigin,
Daß sie die Blutschuld tilgt an ihrem Feind.

Northumberland in Heinrich VI c. I, 1:

Nehm' ich nicht Rache, nimm an mir sie, Himmel!

Und das entspricht auch der ganzen Weltanschauung, welche in den Shakespeareschen Stücken durchweg hervortritt. Ohne Unterschied, ob es sich um christliche oder heidnische Zustände handelt, macht sich überall die Vorstellung geltend, daß der Himmel oder die Vorsehung auf Erden begangene Uebelthaten auf Erden auch zur gerechten Vergeltung bringt. Ich hebe nur einige Stellen heraus:

Befehlen wir dem Himmel unsre Klage,
Der, wenn er reif die Stund' auf Erden sieht,
Aufs Haupt der Sünder heiße Rache regnet.
(Gaunt in Richard II. I, 2.)

Der große König
Der Kön'ge spricht in des Gesetzes Tafel:
„Du sollst nicht töten". Willst du sein Gebot
Denn höhnen und ein menschliches vollbringen?
Gib acht! Er hält die Rach' in seiner Hand,
Und schleudert sie aufs Haupt der Uebelthäter.
(Clarence in Richard III. I, 4.)

Die Rache der gerechten Götter fiel
Mit schwerer Hand auf sie und ihren Sohn.
(Cymbeline V, 5.)

Die Königin — — ist tot!
Und Rache stürzt noch nicht herab!
(Paulina im Wintermärchen III, 2.)

Aber so
Fällt hier der Richtspruch immer, und wir lehren
Nur blut'ge Wahrheit, die, wenn sie gelehrt,

Zurückspringt dann zu des Erfinders Plage,
Und die gleichwägende Gerechtigkeit
Setzt uns den Becher an die eignen Lippen,
Den wir vergiftet. (Macbeth I, 7.)

Diese himmlische Rache wird daher von Schwachen, die sich nicht selbst rächen können, besonders von Frauen, auf das Haupt der Uebelthäter herabgerufen und man ist überzeugt, daß der Himmel einen solchen Ruf erhört. Das ist die Bedeutung des Rachefluchs, der uns aus dem Mund einer Constanze (König Johann III, 1), einer Anna (Richard III. I, 2), einer Königin Margarete (das. I, 3, IV, 4), des gefangenen York (Heinrich VI c. I, 4), des alten Lear (I, 4, II, 4) so schauerlich entgegen tönt. Den Fluch Margaretens sieht Buckingham in Richard III. V, 1 sich verwirklichen, als er zum Tode geführt wird; ebenso Grey und Rivers das. III, 3.

Niemals aber erfolgt diese überirdische Rache auf übernatürlichem, sondern stets auf natürlichem Wege. Der Himmel kann sich hierzu unmittelbar der Naturkräfte bedienen, obgleich von einer durch schädliche Naturereignisse bewirkten Vergeltung nur selten (soviel ich sehe, nur im Zaubermärchen „Der Sturm" III, 3) die Rede ist. Auch die Vorstellung begegnet nur vereinzelt, daß sich die himmlische Rache allgemein in unangenehmen Erfahrungen oder unglücklichen Erlebnissen geltend mache, wie wenn Heinrich IV. (1. Tl. III, 2) in dem liederlichen Treiben seines Sohns „des Himmels Rach' und Rute" für seine Vergehen erblickt und Heinrich V. (IV, 1) den Krieg als Gottes Geißel und Rachewerkzeug für die Verbrechen der Menschen bezeichnet. Die Regel ist vielmehr, daß die Gerechtigkeit des Himmels ihre Rache am Uebelthäter in deutlicherer Weise durch die Hand von Feinden vollziehen läßt, welche dann als Diener und Werkzeuge jener aufgefaßt werden, ja häufig selbst ein Bewußtsein dieser überirdischen Mission haben. So sieht Albany in Lear IV, 2, da er hört, daß ein Knecht den Cornwall bei der Blendung Glosters niedergestoßen habe, hierin die Rache Gottes:

Das zeigt, ihr waltet droben,
Ihr Richter, die so schnell der Erde Freveln
Die Rache senden.

Zu der von Antonius verstoßenen Oktavia sagt Cäsar (Ant. u. Kleop. III, 6):

Die erhabene Gottheit
Macht, dich zu rächen, uns zu ihren Dienern,

und ähnlich Richmond vor der Entscheidungsschlacht in Richard III. V, 3:

O du, für dessen Feldherrn ich mich achte, — —
Mach' uns zu Dienern deiner Züchtigung,
Auf daß wir preisen dich in deinem Sieg!

Ferner Malcolm in Macbeth IV, 3, da sie sich zum Rachezug gegen Macbeth rüsten:

Macbeth
Ist reif zum Schütteln, und der Herrgott droben
Setzt schon sein Werkzeug an.

Selbst ein Richard III. beruft sich I, 3 für seine Mordthaten der Königin Margarete gegenüber auf eine solche göttliche Rachemission:

Die Flüch' aus seiner (Yorks) Seele Bitterkeit
Dir da verkündet, sind auf dich gefallen,
Und Gott, nicht wir, straft deine blut'ge That;

ja, sogar die von ihm gegen Clarence gesandten Mörder gerieren sich I, 4 als Werkzeuge der göttlichen Rache für den von letzterem begangenen Mord und Meineid. Andrerseits erkennt der von Richard ungerecht zum Tod verurteilte Buckingham (das. V, 1) hierin selbst die göttliche Vergeltung für seine früheren Schandthaten:

Der hoh' Allsehende — — —
— wendet den Schwertern böser Menschen
Die eig'ne Spitz' auf ihrer Herren Brust. — —
Kommt, daß ihr mich zum Block der Schande führt,
Unrecht will Unrecht, Schuld, was ihr gebührt.

In diesen Vorstellungskreis gehört auch die Aeußerung Hamlets nach der Tötung des Polonius in III, 4:

Der Himmel hat's gewollt,
Um mich durch dies und dies durch mich zu strafen,
Daß ich ihm Diener muß und Geißel sein.

Mit dieser Auffassung einer durch Menschenhand sich vollziehenden göttlichen Gerechtigkeit steht es nun völlig im Einklang, wenn derjenige, welcher selbsterlittenes Unrecht rächen will, seine Rache auf den göttlichen Willen zurückführt, wenn er in *seiner* Rache zugleich *Gottes* Rache sieht und wenn die Privatrache überhaupt als ein dem göttlichen Willen entsprechendes und von ihm gefordertes Institut angesehen wird. Was König Philipp von Frankreich zu König Johann sagt (II, 1), als dieser ihn fragt, von wem er Vollmacht habe, ihn zur Verantwortung zu ziehen, das nahm jeder Rächer verübten Unrechts für sich in Anspruch:

Vom höchsten Richter, der des Guten Trieb
In jeder Brust von hohem Anseh'n weckt,
Des Rechtes Bruch und Fälschung zu durchschau'n,
Der setzte mich zum Vormund diesem Knaben;
Aus seiner Vollmacht zeih' ich dich des Unrechts,
Mit seiner Hilfe hoff' ich es zu strafen.

Von einem passiven Anheimstellen der Rache an Gott oder gar von einer Erwartung der Vergeltung im Jenseits ist in den Stücken Shakespeares ebensowenig die Rede, wie von einem ausschließlichen Rechte des Staats. Der alte Gaunt überläßt in Richard II. I, 2 die Rache für seinen ermordeten Bruder nur deshalb dem Himmel, weil er sich nicht an dem *König* vergreifen will (s. oben S. 102).

Als eine wesentliche Ergänzung tritt nun aber zu der Rache, ebenso wie zu der staatlichen Strafe, die aus einem anderen natürlichen Gefühle, der Milde und Barmherzigkeit, herfließende *Gnade und Verzeihung*. Als höchste und edelste Tugend wird sie von Shakespeare gepriesen und *über*

die Rache gestellt, indes nur da, wo das verübte Unrecht entschuldbar und der Thäter ihrer würdig erscheint [26]), während ohne diese Voraussetzungen Verzeihung und Gnade als Anreiz zu neuen Verbrechen und daher als verderblich gelten [27]). —

In solcher Weise also empfinden und denken die Personen der Shakespeareschen Dramen über die Rache. Alles, was wir von ihnen hierüber hören, zeigt eine so einheitliche, harmonische Anschauungsweise, daß wir darin gewiß die geschlossene Ansicht der Zeit und damit auch die des Dichters selbst über die Rache erblicken dürfen. Wir entnehmen daraus, daß ihm die Rache als solche weder nach rechtlichen, noch nach sittlichen, noch nach religiösen Gesichtspunkten verwerflich erscheint, daß ihm der Gegensatz zwischen staatlicher und privater Vergeltung ohne wesentliche Bedeutung ist, daß es ihm vielmehr nur auf die gerechte Vergeltung selbst ankommt und daß sich daher der sittliche Wert der Rache bei ihm allein danach beurteilt, ob ein genügender Grund dafür vorhanden und das richtige Maß derselben eingehalten wird.

Ist dies aber die Ansicht des Dichters und seiner Zeit über die Rache, so kann die Hamlet-Tragödie nicht auf Bedenken gegen dieselbe beruhen, die beiden unbekannt waren. Vielmehr muß es, allen abweichenden Meinungen gegenüber, bei dem Ausspruche Friedr. Theod. Vischers (Krit. Gänge N. F. II, 74) verbleiben: „Daß Blutrache unzweifelhafte, heilige Pflicht sei, ist in unserer Tragödie schlechthin vorausgesetzt; wer an dieser Voraussetzung rüttelt, hat keinen Anspruch mehr auf ihr Verständnis."

Siebentes Kapitel.

Annahme von Situationskonflikten.

Wir wenden uns nunmehr zur Besprechung der bereits oben S. 69 angedeuteten Ansichten, welche den tragischen Konflikt unsres Stückes in der Situation begründet finden, daß Hamlet die Erfüllung einer Pflicht auferlegt ist, für deren gerechte Erfüllung die thatsächlichen Bedingungen fehlen. Auch diese Ansichten knüpfen an die Auffassung an, welche in dem Denken und

[26]) Vgl. besonders die schönen Worte der Porzia über die Gnade im Kaufmann von Venedig IV, 1; ferner Maß f. M. II, 2, Wie es euch gefällt IV, 3 („doch Milde edler als die Rache stets"), Sturm V, 1 (the rarer action is in virtue than in vengeance), Richard II. V, 2; dazu auch Timon von Athen III, 5: pity is the virtue of the law.

[27]) Vgl. Richard II. V, 2 (York), Heinrich V. II, 2, Romeo III, 1 a. E., Timon III, 5, Maß f. M. II, 1:

Gnad' ist nicht Gnade mehr, übt stets sie Huld;
Verzeihung ist nur Mutter neuer Schuld.

der Bedenklichkeit Hamlets den Grund seines Verhaltens hatte sehen wollen, und sie sind ebenfalls in der Weise entstanden, daß man eines seiner Bedenken, wiederum unter Hereinziehung der Hegelschen Philosophie, für wirklich begründet erklärte und es damit aus einem bloß inneren, subjektiven zu einem äußeren, objektiven Hindernis für die That machte.

Der erste, der diese Richtung einschlug, war L. Klein, der bekannte Verfasser der Geschichte des Dramas [1]). Hamlet, hatte man bisher gesagt, zögert mit seiner Rache, weil er sie als Held des Gedankens nur dann vollbringen will, wenn er sie vorher in allen ihren Beziehungen als eine absolut reine und gerechte erkannt hat. Klein brachte nun hiermit den Hegelschen Strafbegriff in Verbindung, wonach die Strafe die logisch notwendige, dialektisch sich selbst entwickelnde Folge des Verbrechens ist und in der Verneinung des verbrecherischen Sonderwillens durch den allgemeinen Willen oder die allgemeine Vernunft ihr Wesen hat. Er hielt zwar daran fest, daß es sich im Stück nicht um Staatsstrafe, sondern um Privatrache handle, aber er übertrug auf letztere aus der Hegelschen Strafdefinition das Moment, daß sie, wenn auch von dem Einzelnen ausgehend, doch, um wirklich gerecht zu sein, vor der allgemeinen Vernunft gerechtfertigt und von dieser gebilligt werden müsse. Wenn Hamlet daher seine Rache ganz rein vollbringen wollte, so konnte er es nur, wenn er imstande war, sie vor der allgemeinen Vernunft, d. h. vor der öffentlichen Meinung und zwar zunächst seiner Landsleute, zu rechtfertigen, sie als eine gerechte nachzuweisen. Dazu aber war vor allem erforderlich, daß das Verbrechen des Königs vor der Oeffentlichkeit bewiesen, der König vor allem Volk seines Verbrechens überführt werde, und gerade diesen Beweis nun erklärte Klein bei der vorliegenden Situation, bei der absoluten Heimlichkeit und Unaufdeckbarkeit des Verbrechens, bei dem Mangel an Zeugen, bei dem Umstand, daß Hamlet mit seiner Berufung auf die Aussage des Geistes keinen Glauben finden würde, für ganz unmöglich. Damit erschien aber auch die Vollziehung der Rache unmöglich. Hamlet könne den König gar nicht töten, wenn er nicht von ganz Dänemark für einen Mörder gehalten werden, ja wirklich ein Mörder sein wolle. So ergebe sich Hamlets Unthätigkeit und grüblerische Selbstquälerei mit Notwendigkeit aus der Unbeweisbarkeit des geheimen Verbrechens. Nur einen geistigen Kampf könne er gegen dasselbe führen, „den heißen Kampf des divinatorischen Geistes gegen ein unsichtbares Faktum", und in diesem Kampfe liege die tragische Bewegung des Stücks, „eine ungeheure Dialektik". „Dieser geistige Kampf treibt zuletzt die latente Missethat doch aus ihrem Versteck heraus und verstrickt sie insofern in sein Labyrinth, als er sie in ihrer ursprünglichen Form raffinierter und unerweislicher Vergiftung

[1]) In einem mit L. unterzeichneten Aufsatz über Emil Devrients Hamlet im „Berliner Modespiegel, eine Zeitschrift für die elegante Welt" 1846 Nr. 23, 24. Klein polemisiert hier aufs schärfste gegen Rötscher und dessen Hegelei, ist aber selbst so tief in Hegelsche Ideen verstrickt, daß seine Ansicht eigentlich erst durch Kenntnis dieser verständlich wird.

hervorzubrechen zwingt, mithin ganz dialektisch und geistesgemäß vernichtet." „In Hamlet hat Shakespeare sein [lies: Hegels] großes geschichtliches Theorem, daß Strafe nur die entwickelte Schuld, der notwendige Folgeschluß einer freigewollten Schuld sei, durch eine besondere Beweisform erwiesen, auch da, wo kein äußeres Zeichen gegen die Blutthat vorhanden." Bewährung der Hegelschen Strafrechtsdialektik auch unter den schwierigsten Verhältnissen, das sollte also hiernach der Sinn der Hamlet-Tragödie sein. Von Hamlets eigenem Untergang war dabei gar keine Rede.

Diese von Klein in kurzen Zügen angedeutete Ansicht, der sich zunächst Levinstein angeschlossen [2]), ist dann mit großem Selbstbewußtsein und urteilbetäubender Rhetorik von Werder in seinen an der Berliner Universität gehaltenen und später im Druck erschienenen Vorlesungen über Hamlet näher ausgeführt und dadurch zuerst in weiteren Kreisen bekannt geworden [3]). In dem Geheimnis des unnachweisbaren Verbrechens, welches Hamlet trotzdem zu rächen verpflichtet sei, liege das Furchtbare seiner Situation, wie der Grund des rätselhaften Schauders, den die Tragödie auf den Zuschauer ausübt. „Zur tragischen Rache gehört die Strafe, und zur Strafe das Recht, und zum Recht die Ueberzeugung davon für die Welt". Hamlets Aufgabe sei, „den für das Urteil der Welt zunächst unangreifbaren Mörder seines Vaters, mit Ueberzeugung der Dänen von der Gerechtigkeit dieser Prozedur, strafend zu richten." Er dürfe daher den König nicht ohne weiteres niederstoßen, da dies nicht nur Königsmord wäre, sondern ihm auch die Erfüllung seiner Aufgabe, eine wirkliche Bestrafung, für immer unmöglich machte. Das Einzige, was er thun könne, sei, den König zum Geständnis zu bringen; auch dies aber sei höchst schwierig, ja grenze ans Unmögliche. Daher müsse Hamlet eine günstige Gelegenheit abwarten und diese ergreife er denn auch sofort, als die Schauspieler kommen. Allein das Schauspiel führe nicht zu einem vollen Erfolg, da das in dem Benehmen des Königs liegende Eingeständnis nur für Hamlet selbst, nicht aber für die Ueberzeugung der Welt beweisend sei. Durch diesen Halberfolg lasse sich Hamlet nun aber zu einem Verstoß gegen seine Aufgabe, zu jenem Stoß hinter die Tapete hinreißen, hinter der er den König vermute. Das Schicksal bewahre ihn zwar, da nur Polonius getötet wird, vor einem völligen Verderb seiner Aufgabe; doch müsse er diesen momentanen Abfall von seiner Pflicht mit dem Tode büßen. Endlich am Schluß, da ein neues Verbrechen des Königs coram publico konstatiert

---

[2]) S. Levinstein, Faust und Hamlet, Blätter an Varnhagen v. Ense zu seinem 70. Geburtstag, Berlin 1855. Eine andere Schrift von Levinstein: „Hamlet erklärt von seinem Freunde Horatio" ist mir nicht zu Gesicht gekommen.

[3]) K. Werder, Vorlesungen über Shakespeares Hamlet, gehalten an der Berliner Universität, Berlin 1875 (zum Teil schon vorher veröffentlicht in den Preuß. Jahrbüchern Bd. 32 und 33, 1873—74). Für die Werdersche Ansicht hat sich neuestens ausgesprochen Damme in den Preuß. Jahrbüchern Bd. 66 Heft 3 (Sept. 1890) S. 247—270.

sei, könne Hamlet, selbst schon den Tod im Herzen, die ihm obliegende That als einen Akt unzweifelhafter Gerechtigkeit vollziehen.

Diese Klein-Werdersche Auffassung hat, vielleicht mehr veranlaßt durch die emphatische Darstellungsweise Werders als durch ihren Inhalt und ihre Gründe, im Publikum, wie nicht zu leugnen, ein gewisses Aufsehen hervorgerufen und unter Gelehrten wie Ungelehrten manche Anhänger gefunden. In der Hamlet-Litteratur aber ist sie fast allgemein auf sehr lebhaften Widerspruch gestoßen, und in der That ist sie mit Inhalt und Wortlaut des Stückes selbst, insbesondere mit Hamlets Monologen, die hier geradezu auf den Kopf gestellt werden, völlig unvereinbar[4]). Das ist schon so oft und so evident nachgewiesen worden[5]), daß ich mich hier auf einige allgemeinere Bemerkungen gegen die Grundlagen dieser Erklärungsweise beschränken kann.

Lassen wir die Hegelsche Strafrechtstheorie, soweit sie die öffentliche Strafe betrifft, auf sich beruhen, so werden hier jedenfalls in die Rache Dinge hineingetragen, die mit derselben absolut nichts zu thun haben. Niemals ist deren Rechtmäßigkeit, ihr Charakter als rechtliche Vergeltung, von einer Rechtfertigung vor dem Volke oder vor der Welt, von einem öffentlichen Nachweise des zu rächenden Verbrechens abhängig gewesen, und daß dies insbesondere nach Shakespeares Auffassung nicht der Fall ist, ergibt sich ohne weiteres aus dem vorigen Kapitel, in welchem so ziemlich alle auf die Rache bezüglichen Stellen

---

[4]) Die Selbstanklagen und heftigen Vorwürfe, mit denen sich Hamlet in den Monologen wegen seines Verhaltens überhäuft, werden von Werder einfach als Klagen über seine Situation erklärt. Als Beispiel seiner das Urteil verwirrenden Argumentationsweise diene S. 168 f.: „Immer klingen Hamlets Worte, als könnte und dürfte er, was er möchte, und unterließe es nur aus subjektiven Gründen; — und immer heißen sie, daß er nicht kann und nicht darf, sachlich nicht kann und nicht darf, aus objektiven Gründen. Und warum klingen sie scheinbar anders, als sie heißen? Weil Hamlet selbst denkt und denken muß, daß er könnte und können müßte, was er sollte; und darum muß er so denken, weil die Unthat nicht ungestraft bleiben kann, weil die Gerechtigkeit Notwendigkeit ist und ihre Vollstreckung deshalb gelingen muß, um der reinen Vernunft willen, die in ihr liegt." D. h. also: wegen der Hegelschen absoluten Vernunftnotwendigkeit der Strafe muß Hamlet die Rache, von deren thatsächlicher Unmöglichkeit er überzeugt ist, trotzdem für möglich halten, und deshalb belegt er sich selbst mit Vorwürfen, die aber wegen der thatsächlichen Unmöglichkeit der That in Wahrheit doch wieder nur gegen diese Unmöglichkeit selbst gerichtet sind. „Erklärt mir, Derindur, diesen Zwiespalt der Natur!" Soll die Aeußerung Hamlets in der Gebetsscene III, 3: „Jetzt könnt' ich's thun, bequem", vielleicht auch nur die abstrakte Notwendigkeit, aber faktische Unmöglichkeit der That bezeichnen? Und warum beruft er sich in dieser Scene überhaupt, wenn er durch die Unbeweisbarkeit des Verbrechens an der That gehindert wird, nicht auf dieses, sondern auf ein ganz anderes Hindernis?

[5]) So besonders von Hebler, Aufsätze über Shakespeare, 2. Ausg. S. 258 bis 278, Baumgart a. a. O. S. 7—29, Bulthaupt, Dramaturgie II, 237 ff., Prölß im Sh.-Jahrb. XIV, 115—155, Geßner das. XX, 238 ff., W. Ribbeck in den Grenzboten 1891 S. 567 ff. Vgl. auch Leo im Sh.-Jahrb. XVI, 380 ff. in einer Besprechung von Halliwell-Phillipps, Memoranda on the tragedy of Hamlet 1879, welcher letztere der Werderschen Ansicht beigetreten ist.

aus seinen Dramen zusammengestellt sind [6]). Wenn die früher besprochenen Ansichten Rache und Strafe in einen zu schroffen Gegensatz gebracht haben, so werden hier beide Institute in ganz unzulässiger Weise vermengt und durcheinander geworfen. Beweis und Rechtfertigung können nur da stattfinden, wo ein Gericht über ein Verbrechen abzuurteilen hat, also bei der öffentlichen Strafe, und von ihnen hängt auch hier nicht die materielle Rechtmäßigkeit, der Vergeltungscharakter der Strafe ab, sondern sie sind nur formelle, prozessuale Garantien für ein richtiges Urteil, dafür, daß keine Strafe ohne wirkliches Verbrechen verhängt wird. Dieser formellen Garantien wie des ganzen gerichtlichen Verfahrens entbehrt aber die Rache; sie ist *außergerichtliche* Vergeltung, sie ist dann rechtmäßig, wenn thatsächlich das Verbrechen verübt ist, und dann ungerecht, wenn dies thatsächlich nicht der Fall ist; auf die Ueberzeugung *Dritter* kommt dafür gar nichts an. Daß das Verbrechen verübt ist, steht in unserem Stücke objektiv fest und so ist, wenn Hamlet den König tötet, dies ohne weiteres rechtmäßige Vergeltung. Was dann das Volk darüber denkt, das kann für den guten Namen und das weitere Schicksal Hamlets wohl von Wichtigkeit sein, und insofern werden wir noch darauf zurückkommen, aber für die gerechte Lösung der ihm gestellten Aufgabe ist es ganz gleichgültig (vgl. Anm. 6).

Das zeigt denn auch der Ausgang des Stücks, wo die Rache ohne alle Ueberführung und ohne jedes Geständnis zum Vollzuge kommt. Wenn man hier die Rechtfertigung in dem neuen, öffentlich konstatierten Verbrechen des Königs sehen will, so gibt man damit den Zusammenhang zwischen der Rache und dem ursprünglichen Verbrechen des Königs, zwischen Anfang und Ende des Stücks völlig preis; denn die Konstatierung *eines* Verbrechens kann doch die Bestrafung eines *anderen* nicht rechtfertigen. Auch steht einer solchen Annahme die Bitte Hamlets an Horatio, ihn durch seinen Bericht vor der Welt zu rechtfertigen, und die zugefügte Begründung entgegen:

> Welch ein verletzter Name, Freund,
> *Bleibt alles so verhüllt*, wird nach mir leben.

Ganz unbegründet ist ferner die Behauptung, daß eine Ueberführung des Königs unter den obwaltenden Umständen unmöglich oder nur durch Geständnis möglich sei. Die Enthüllung des Geistes liefert, wie für die Zuschauer, so auch

---

[6]) Wenn in Richard III. III, 5 Gloster nach der tumultuarischen, ohne *Form* des Rechts vollzogenen Hinrichtung von Hastings den Lord Mayor von London kommen läßt und diesen von der Gerechtigkeit seines Verfahrens zu überzeugen sucht, damit er es der Bürgerschaft berichte, so will er dadurch seine That nicht erst zu einer gerechten Strafe *machen*, sondern lediglich einer Mißdeutung derselben und üblem Gerede gegen sich vorbeugen:

> Wir wünschten zu dem End' Eu'r Edeln her,
> Dem Tadel zu entgehn der schlimmen Welt.

Daß diese Hinrichtung in Wahrheit ein Mord ist, liegt nicht in der Vernachlässigung der Rechtsform und dem Mangel vorheriger Rechtfertigung vor dem Volk, sondern in der Falschheit der Beschuldigung, wegen deren sie erfolgte.

für Hamlet den denkbar stärksten Beweis für das Verbrechen. Die Erscheinung ist aber auch von den Freunden wahrgenommen worden, und wenn Hamlet diesen nun unmittelbar nach der Enthüllung, noch unter deren Eindruck stehend und alle Zeichen der Wahrheit an sich tragend, Mitteilung davon gemacht hätte, so hätte es doch sonderbar zugehen müssen, wenn sie ihm, den sie als offen und wahrheitsliebend kennen, keinen Glauben geschenkt und ihm nicht auch bei anderen Glauben verschafft hätten. Jedenfalls wäre das doch keine Unmöglichkeit gewesen, wie hier behauptet wird, und Hamlet hätte, wenn es ihm wirklich darauf angekommen wäre, die Ueberzeugung anderer für sich zu gewinnen, mindestens einen Versuch mit einer solchen Eröffnung machen müssen, deren Richtigkeit der Geist übrigens ebenso gut von unten her hätte bestätigen können, wie er die Freunde zum Schwur auffordert. Dazu kommt, daß es in solchen Fällen zur Gewinnung der Ueberzeugung anderer nicht, wie vor einem Gericht, gerade auf strikte juristische Beweise, sondern vielmehr auf den Eindruck, den die Persönlichkeiten und Verhältnisse bei der Umgebung hervorbringen, anzukommen pflegt, wie sich ja auch bei dem Aufstande des Laertes zeigt, der für seine nicht nur beweislose, sondern geradezu falsche Beschuldigung gegen den König sofort einen ganzen Haufen von Gläubigen findet.

Und weiter: würde denn das Schauspiel vor dem König wirklich nur jenen halben Erfolg gehabt haben, wenn die Umgebung von dem Verdachte gegen ihn und der anzustellenden Probe in Kenntnis gesetzt war? Würde dann nicht sein Erschrecken, sein plötzlicher Aufbruch wie für Horatio, so auch für alle anderen die volle Bestätigung des Verdachts geliefert, ja, würde der König in seiner Fassungslosigkeit auf eine ihm jetzt auf den Kopf zugesagte Beschuldigung nicht aller Wahrscheinlichkeit nach alles bekannt haben? Auch hier hätte es sich also mindestens um einen Versuch gehandelt, den ein ernsthaft zur Rache entschlossener Mensch gewiß nicht gescheut hätte; denn „starke Gründe lassen Starkes wagen", wie der Dauphin in K. Johann III, 4 a. E. sagt. Und auch die Möglichkeit, daß durch ein Mißlingen des Versuches die Rache unausführbar werden könne, hätte den ernstlich Entschlossenen nicht abgehalten, wenn sich dieser Versuch als das einzige Mittel, zur Ausführung zu gelangen, gezeigt hätte. Statt sich von vornherein an die Unmöglichkeit des Beweises zu halten, hätte Hamlet vielmehr mit Richard Gloster in Heinrich VI c. II, 1 gesagt:

> Hamlet, dein Nam' ist mein, ich will dich rächen,
> Wo nicht, so sterb' ich rühmlich im Versuch.

Daß denn auch Hamlet selbst an eine solche Schwierigkeit oder Unmöglichkeit des Beweises gar nicht denkt, zeigt einerseits sein Ausspruch in IV, 4, daß er nicht nur Grund und Willen, sondern auch Kraft und Mittel habe, seine Aufgabe zu erfüllen, und andererseits sein Auftrag an Horatio am Schlusse des Stücks, ihn und seine Sache den Unbefriedigten zu erklären und dadurch die Ehre seines Namens zu retten. Glaubt er, daß dies Horatio gelingen

wird, dem keine anderen Mittel dazu zu Gebote stehen als ihm selbst, so kann ihm auch die eigene Rechtfertigung seiner Rache nicht unmöglich erschienen sein.

Endlich sprechen gegen diese Auffassung auch gewichtige ästhetische Gründe. Alles dramatische Interesse und alle Spannung müßten doch von vornherein untergraben sein, wenn das Verbrechen, um dessen Aufdeckung und Nachweis das Stück sich drehen soll, für den Zuschauer gleich im ersten Akt durch die Enthüllung des Geistes unumstößlich festgestellt wäre. Und was wäre denn das für eine Tragik, wenn dem Helden eine unmögliche und unlösbare Aufgabe gestellt, wenn er aus „objektiven Gründen" genötigt wäre, die Hände in den Schoß zu legen und einen günstigen Zufall abzuwarten? Ein unerfüllbares Gebot ist überhaupt kein Gebot und kann keine tragische Situation begründen. So bleibt denn auch der tragische Untergang Hamlets nach dieser Auffassung ohne jede rechte Erklärung; es handelt sich darnach wieder bloß um den „bestraften Brudermord". —

In etwas abweichender Gestalt ist der Mangel an Beweis für das Verbrechen des Königs von Schipper[7]) und neuestens mit hochfahrender Prätention und phrasenreicher Rhetorik von Gelber[8]) zur Grundlage unseres Stückes gemacht worden. Nach diesen handelt es sich nicht sowohl um die Schwierigkeit, den König vor der Welt zu überführen, als vielmehr darum, daß Hamlet selbst von der Wahrheit der Enthüllung des Geistes nicht überzeugt ist und um deswillen dem Gebote desselben nicht nachkommen kann, bis er sich Gewißheit hierüber verschafft hat. Als Mittel hierzu bietet sich ihm das Schauspiel, welches denn den gewünschten Beweis erbringt. Nun erst kann die Rache in gerechter Weise vollzogen werden und die Gebetsscene III, 3 bietet die Gelegenheit hierzu. Bezüglich des weiteren Ganges des Stücks gehen dann aber die Ansichten der beiden Kritiker auseinander.

Nach Schipper läßt Hamlet diese Gelegenheit mit Recht vorübergehen, da eine gerechte Bestrafung der vielfachen Verbrechen des Königs nicht in heimlicher, meuchlerischer Weise, sondern nur unter offener Brandmarkung vollzogen werden könne. Die passende Situation hierfür ergebe sich erst in der letzten Scene, wo denn auch Hamlet, nachdem er bis dahin seinen Rachedrang beherrscht, dem Frevler seinen gerechten Lohn gebe, — wozu ich gleich hier

---

[7]) L. Schipper, Shakespeares Hamlet; ästhetische Erläuterung des Hamlet nebst Widerlegung der Goetheschen und Gervinusschen Ansicht über die Idee und den Hauptheldeu des Stücks. Münster 1862. Ganz ähnliches, wie bei Schipper, findet sich übrigens schon viel früher bei Adolf Müllner in einer Besprechung der Hamletdarstellung von P. A. Wolff im Morgenblatt 1818 Nr. 240 ff., auch abgedruckt bei M. Marterſteig, P. A. Wolff, ein biographischer Beitrag zur Theater- und Litteraturgeschichte, Leipzig 1879 S. 54 ff.; hiernach hätte auch Wolff den Hamlet in der hier besprochenen Weise aufgefaßt und gespielt.

[8]) A. Gelber, Shakespearesche Probleme; Plan und Einheit im Hamlet. Wien 1891.

bemerken will, daß doch auch in der Schlußscene von einer öffentlichen Brandmarkung des Königs wegen seines ersten und Hauptverbrechens gar keine Rede ist und daß daher eine solche im Sinne des Stücks für die gerechte Bestrafung als gleichgültig erachtet werden muß.

Anders erklärt Gelber den zweiten Teil der Tragödie. Nach ihm wäre es Hamlets Pflicht gewesen, den betenden König niederzustoßen. Allein der richtige Moment finde ihn nicht gerüstet. Er, der sonst immer seiner Vernunft zu folgen gewohnt sei, lasse sich in diesem einen Moment von überkommenen kirchlichen Vorurteilen zur Schonung des Verbrechers und damit zur Verletzung seiner Pflicht verleiten. Diese Versäumnis sei aber um so verhängnisvoller, als — und nun kommt eine nagelneue Entdeckung — als dieser Moment im ganzen Bereiche des Stücks bis zur Schlußscene der einzige sei, in dem Hamlet die thatsächliche Möglichkeit zur Ausführung der Rache gehabt habe, so daß ihm nun die einzige Gelegenheit zur Erfüllung seiner Pflicht entschwunden sei. Gleich nach dem Schauspiel sei der König zu schnell davon gelaufen; nachher aber sei derselbe stets von Trabanten umgeben, auch habe Hamlet in den Scenen, in denen er noch in die unmittelbare Nähe des Königs komme, weder Schwert noch Dolch bei sich. „Hamlet konnte an den König nicht mehr an, und wenn er sich nicht ihn aus der Entfernung niederzuschießen entschloß, so hatte er bis zum allerletzten Schluß absolut keine Gelegenheit mehr zum Vollzuge des Urteils. Daß er aber von diesem bequemen Mittel des Niederschießens keinen Gebrauch machte, das muß man entschuldigen, denn — die Pistolen wurden erst 60 oder 70 Jahre nach Shakespeares Tode erfunden."

Wenn man sich beim Studium der Hamlet-Litteratur nicht allmählich das Erstaunen abgewöhnt hätte, so müßte man über diese neueste Erklärung in der That baß erstaunen. Also Hamlet soll in der Nähe des Königs nie mehr Schwert oder Dolch bei sich haben! Wo steht denn das? und wenn wirklich, warum steckt er keine Waffen zu sich, um sie eventuell gebrauchen zu können? Weiter soll der König immer von Trabanten umgeben sein! Aber weiß denn der Kritiker nicht, wie Laertes diese Trabanten über den Haufen rennt? und was diesem gelingt, kann doch für Hamlet nicht unmöglich sein. Den Gipfel der Oberflächlichkeit aber bildet die Behauptung, daß die Pistolen erst 60 bis 70 Jahre nach des Dichters Tod erfunden seien, — die Pistolen, von denen in so vielen Stücken Shakespeares die Rede ist (z. B. Heinrich IV a. V, 3, Lustige Weiber IV, 2, Was ihr wollt II, 5) und die ihm vor allem in Heinrich IV. und V. zu den Wortspielen mit dem Fähnrich Pistol Anlaß geben. Und dann: werden denn in einem Drama die Gelegenheiten zum Handeln nicht vom Dichter geschaffen? Was sollte das für ein Dichter sein, der seinem zum Handeln bereiten Helden ohne jede dramatische Motivierung die Gelegenheit dazu versagte!

Den eigentlichen Gegenstand des Stücks sehen sowohl Schipper wie Gelber in der Aufdeckung und Bestrafung eines insgeheim begangenen Verbrechens, und die „ungemein klare Disposition des ganzen Stoffes" besteht

nach letzterem darin, daß der 1. Akt die Anzeige (Ruf zum Handeln), der 2. Akt die Nachspürung (Hamlet darf nicht handeln), der 3. Akt den Beweis (Hamlet will nicht handeln), der 4. Akt eine gezwungene Unthätigkeit (Hamlet kann nicht handeln) und der 5. Akt den Urteilsvollzug (Hamlet muß handeln) enthält. Hiernach hätten wir also in der Tragödie einen dramatisierten Kriminalprozeß mit allen Chikanen vor uns: eine großartige tragische Idee! Der Untergang des Helden selbst wird dabei natürlich wieder zur Nebensache und beide Kritiker gehen denn auch kurz darüber hinweg. Nach Gelber ist Hamlets Tod die Folge der Versäumnis des einzig günstigen Moments in der Gebetsscene und seine Strafe, weil er den Aufschub des Rechtes verschuldet hat. Schipper dagegen ist konsequent genug, in Hamlets Untergang überhaupt keine tragische Katastrophe, sondern eine Wohlthat zu sehen, da ihm, als dem einzig Ueberlebenden einer geschändeten Familie, das Leben doch keine Freude mehr habe bieten können; von diesem Elend habe ihn der Dichter befreien müssen. [9])

Wir haben uns nunmehr noch der von diesen Kritikern gegebenen Erklärung der ersten Hälfte des Stücks zuzuwenden, wonach Hamlet an der Wahrheit der Enthüllung des Geistes zweifelt und sich hierfür durch das Schauspiel erst den Beweis verschaffen muß. Man hat dies hauptsächlich dadurch zu begründen gesucht, daß man die Berechtigung solcher Zweifel Hamlets darlegte, dagegen die Hauptfrage, ob er am Geiste wirklich und ernsthaft gezweifelt habe, kaum berührt; das schien durch den klaren Wortlaut des Stücks entschieden. Allein trotzdem ist man gerade hier völlig irr gegangen. Da es sich dabei um einen Hauptpunkt für das Verständnis des Stücks handelt, der von der bisherigen Kritik auch sonst fast durchweg unrichtig aufgefaßt worden ist, so muß etwas näher darauf eingegangen werden.

Allerdings spricht Hamlet im Monologe am Schlusse des zweiten Akts mit deutlichen Worten solche Zweifel aus:

> Der Geist,
> Den ich gesehen, kann ein Teufel sein;
> Der Teufel hat Gewalt sich zu verkleiden
> In lockende Gestalt; ja und vielleicht,
> Bei meiner Schwachheit und Melancholie,
> (Da er sehr mächtig ist bei solchen Geistern)
> Täuscht er mich zum Verderben: ich will Grund,
> Der sich'rer ist.

[9]) Die Arbeit von Gelber, die zu dem Leichtfertigsten und Willkürlichsten gehört, was die neuere Hamlet-Litteratur aufzuweisen hat, für die das Wort des Dichters kaum noch eine Schranke bildet, in der aber, wenn es dem Kritiker paßt, ganze Scenen einfach hinzu erfunden werden, wie S. 213 ff. eine hinter den Kulissen spielende Unterredung zwischen Hamlet und Ophelia, ist in der Presse vielfach mit großem Beifall begrüßt und als endliche Lösung des Rätsels gepriesen worden; ja ein so denkender Künstler wie Jos. Lewinsky in Wien hat sich dazu bereit gefunden, ihr ein empfehlendes Vorwort zu schreiben. Ich kann mir dies nur so erklären, daß man sich durch den blühenden Phrasenschwall des Verfassers hat betäuben lassen. Um so mehr ist es erforderlich, den wahren Charakter dieser Arbeit ans Licht zu stellen.

Eben diese Stelle ist es, auf die sich jene Ansicht stützt und die ihr auf den ersten Blick einen Schein von Berechtigung gibt. Aber auch nur einen Schein! Es fragt sich nämlich, ob der hier ausgesprochene Zweifel ernst gemeint oder nicht vielmehr ein Vorwand für etwas anderes ist.

Darüber ist man meist einverstanden, daß Hamlet im 1. Akt, als ihm der Geist erschienen und das Verbrechen enthüllt hat, von der Wahrheit der Mitteilung völlig überzeugt ist, wie dies ja auch die Schlußworte des Akts „Die Zeit ist aus den Fugen" u. s. w. unwiderleglich ergeben[10]). Die Zweifel müßten ihm also erst nachträglich gekommen sein und zwar, wie man annimmt, bald nachher, in der Zwischenzeit zwischen dem 1. und 2. Akt. Ich halte solche nachträglich auftauchenden Zweifel bei der großen Entschiedenheit, mit welcher der Dichter Hamlet gleich anfangs alle Zweifel von sich werfen und an den Geist glauben läßt, von vorn herein für unwahrscheinlich. Jedenfalls aber müßte, wenn jene Annahme richtig wäre, in Hamlet alsbald mit dem Auftauchen des Zweifels über eine so wichtige, ihn so nahe berührende Sache auch das Bestreben sich geltend machen, über diesen Zweifel ins Klare zu kommen, und der Dichter müßte ihn uns alsbald mit diesem Zweifel und dem Bemühen, ihn zu klären, vorgeführt haben. Statt dessen läßt der Dichter nicht nur, wie sich aus mehreren Andeutungen im 2. und besonders im 3. Akt ergibt, zwischen den beiden ersten Akten zwei volle Monate vergehen[11]), in denen in dieser Frage gar nichts geschieht, sondern er zeigt uns auch während des ganzen 2. Akts bis gegen den Schluß hin Hamlet mit allen möglichen Dingen beschäftigt, ohne daß ein Wort des Zweifels über den Geist oder des

---

[10]) Ulrici II, 139 f. meint allerdings, schon die Annahme der Wahnsinnsrolle beruhe „auf einem halben Glauben oder, wenn man will, Unglauben an die Worte des Geistes." Allein dem widerspricht es vollständig, wenn weiter gesagt wird, Hamlet sei durch die Enthüllung so erschüttert und verstört, daß er gleichsam auf der Grenze zwischen Krankheit und Gesundheit stehe. Wie kann eine Mitteilung, an die man nicht recht glaubt, eine solche Gemütsstörung hervorrufen?

[11]) Im Monolog I, 2 sagt Hamlet, seit seines Vaters Tod seien zwei Monate verflossen, während nach der Aeußerung Opheliens in der zweiten Scene des dritten Akts, der einen Tag nach dem zweiten spielt, es nun zweimal zwei Monate geworden sind. Wenn Hamlet darauf trotzdem sagt: „O Himmel! Vor zwei Monaten gestorben", so beweist dies nichts dagegen, denn er sucht unwillkürlich die seitdem verflossene Zeit als eine möglichst kurze hinzustellen, um den Frevel der raschen Heirat um so ärger erscheinen zu lassen, und so greift er aus dem „zweimal zwei" der Ophelia nur das „zwei" heraus. Ebenso verringert er im Monolog I, 2 die zuerst genannten zwei Monate alsbald selbst, indem er zufügt: „nein, nicht soviel, nicht zwei", und in dem weiteren Verlauf spricht er gar bloß von „einem Mond". — Eine etwas längere Zwischenzeit zwischen dem ersten und zweiten Akt ist ferner erforderlich wegen der Sendung von Polonius' Diener an Laertes in II, 1, sowie wegen der Rückkehr der im ersten Akt nach Norwegen geschickten Gesandten in II, 2. Auch bedurfte es einiger Zeit, ehe Hamlets wunderliches Wesen, das er zwischen I und II annimmt, so auffallen konnte, daß es für krankhaft angesehen wurde und zu besonderen Maßnahmen Veranlassung gab, ferner ehe Rosenkranz und Güldenstern der Ladung an den Hof Folge leisten konnten. Alle Bemühungen Werders und Baumgarts, diese Zwischenzeit hinwegzuinterpretieren, scheitern an dem klaren Wortlaut und Inhalt des Stücks.

Bedürfnisses nach Aufklärung über seine Lippen käme. Daß ihm zunächst keine Aufklärungsmittel zu Gebote stehen, kann das nicht rechtfertigen; er müßte eben den Zweifel, der ihn innerlich bewegt, äußern und sich bemühen, solche Mittel zu erlangen. Selbst als die Schauspieler zu ihm kommen, denkt er zunächst gar nicht daran, sie als Beweismittel zu benutzen. Er unterhält sich mit ihnen in unbefangenster Weise über Theaterverhältnisse und Schauspielkunst, läßt sich vordeklamieren, ohne daß irgend etwas darauf hinwiese, daß er von inneren Zweifeln über die Wahrheit des Verbrechens gequält werde.

Aber auch die Anordnung des Schauspiels vor dem König hat, wenn wir genauer zusehen, einen solchen Zweifel nicht zum Grunde und zielt nicht darauf ab, einen Beweis zu erbringen. Nach der Deklamation des Schauspielers sagt Hamlet zu diesem: „Morgen soll ein Stück aufgeführt werden; könnt ihr die Ermordung Gonzagos spielen?" Auf die Bejahung des Schauspielers gibt Hamlet den Befehl der Aufführung. Nachdem dann alle sich entfernt haben, hält Hamlet seinen langen Monolog, an dessen Ende sich die oben angeführten Worte: „Der Geist, den ich gesehen, kann ein Teufel sein" u. s. w. finden. Jetzt also erst, nachdem das Schauspiel bereits angeordnet ist, spricht er zum erstenmale Zweifel an der Glaubwürdigkeit des Geistes aus, und er spricht sie hier nicht nur zuerst aus, sondern sie tauchen jetzt überhaupt zum erstenmale in ihm auf, sie waren bis dahin in seinem Innern gar nicht vorhanden. Das läßt sich aus dem Wortlaute des Monologs aufs bestimmteste nachweisen.

Im ersten Teile spricht Hamlet sein Erstaunen aus über den naturwahren Ausdruck, welchen der Schauspieler einer bloß erdichteten Leidenschaft zu geben wußte: was würde er erst thun, wenn er in Wirklichkeit den Grund und das Stichwort zur Leidenschaft hätte, wie ich sie habe? (Had he the motive and the cue for passion, that I have?) Hamlet hat also Grund und Ruf zur Leidenschaft! Und von wem hat er sie? von wem ist ihm das „Stichwort" zugerufen worden? Doch allein vom Geiste, an dessen Zuverlässigkeit er somit noch in diesem Momente keinen Zweifel hat. Im zweiten Teile des Monologs (bis zu den Worten: „frisch ans Werk, mein Kopf!") ergeht sich Hamlet sodann in den heftigsten Schmähungen und Vorwürfen gegen sich selbst, weil er, seiner Sache fremd, für seinen ermordeten Vater nichts sage, nichts thue, nicht Rache übe, zu der er von Himmel und Hölle angespornt sei. Auch hierbei ist ein Zweifel Hamlets am Geiste und an der Wahrheit seiner Enthüllung schlechthin undenkbar. Wie könnte er sich sonst solche Vorwürfe machen, da ja bei Ungewißheit über den thatsächlichen Anlaß seine bisherige Unterlassung der Rache völlig gerechtfertigt wäre; er wüßte dann ja gar nicht, ob überhaupt etwas zu rächen wäre. Außerdem spricht er von diesem Anlaß durchweg als von einer ganz feststehenden Thatsache: am Eigentum und Leben des Königs geschah verdammter Raub; „ich, der Sohn von einem teuren Vater, der mir ermordet ward". Ebenso setzen die Schimpfworte gegen den Oheim die Gewißheit von dessen Verbrechen

voraus. Nicht Zweifel, sondern seine Feigheit, seine Taubenleber, seinen Mangel an Galle führt er als die Gründe an, die ihn bisher an der Rache verhindert haben. Aber: Pfui drüber! das soll anders werden. Er will die Rache ausführen und sich einen Plan dafür ausdenken: „Frisch ans Werk, mein Kopf!"

Bis hierher hat also Hamlet die feste Ueberzeugung, daß das vom Geist enthüllte Verbrechen wirklich begangen und die Rache thatsächlich gerechtfertigt ist. Er beginnt nun über einen Racheplan nachzudenken, und da schießt ihm — in der 2. Quarto durch ein bedeutungsvolles „Hum" bezeichnet — alsbald ein Gedanke durch den Kopf: ist nicht das bereits angeordnete Schauspiel, darin ein Umstand dem Tode meines Vaters nah kommt, ein sehr geeignetes Mittel, die Sache in die Wege zu leiten? wird nicht der schuldbeladene König durch den analogen Vorgang auf der Bühne so betroffen werden, daß er sein Verbrechen auf der Stelle selbst öffentlich kund thut, wie ich das von ähnlichen Fällen schon gehört habe? Dieser Gedanke leuchtet ihm sofort ein, denn — dann braucht er ja für die Sache nicht weiter zu sorgen, dann wird sich alles übrige von selbst machen; ein König, der sich öffentlich, vor aller Welt des Königsmords bezichtigt, liefert sich damit von selbst der vergeltenden Gerechtigkeit in die Arme. Ja, ruft er, seine frühere Anordnung bestätigend:

Sie sollen was
Wie die Ermordung meines Vaters spielen
Vor meinem Oheim;

nicht also, um damit ein Bekenntnis, ein Beweismittel gegen den Oheim zu erhalten, sondern um durch dessen öffentliche Selbstanklage auf einfache und bequeme Weise zur Rache zu gelangen. An der Wahrheit des Verbrechens zweifelt Hamlet auch jetzt noch in keiner Weise, wie der Wortlaut des Textes, in dem dieser innere Gedankengang ausgedrückt ist, deutlich ergibt. Er sagt nämlich nicht, er habe gehört, daß durch ein Schauspiel ermittelt werden könne, ob jemand schuldig sei, sondern: er habe gehört, daß schuldige Geschöpfe, also solche, die thatsächlich schuldig sind, bei einem Schauspiel ihr Verbrechen laut bekannt, sich desselben öffentlich angeklagt haben [12]). Die

[12]) „I have heard, that guilty creatures, sitting at a play, — presently have proclaim'd their malefactions." To proclaime heißt nicht schlechthin bekennen, sondern: öffentlich bekannt machen, ausrufen, laut verkünden. So Laertes in IV, 5: That drop of blood that's calme proclaims me bastard: Hamlet in V, 2: What I have done, — I here proclaim was madness. In der Schlegelschen Uebersetzung: „daß sie sogleich zu ihren Missethaten sich bekannt", ist gerade der Hauptpunkt, das öffentliche, laute Bekennen, übergangen. In der Tragödia „Der bestrafte Brudermord" (s. oben S. 4 Anm. 2) erzählt Hamlet einen solchen Fall, wo ein Weib, das seinen Mann getötet, bei einem ähnlichen Schauspiel überlaut zu rufen und zu schreien anfängt: „o weh, das trifft mich, denn also hab ich auch meinen unschuldigen Ehemann ums Leben gebracht." „Sie raufte ihre Haare, lief aus dem Schauspiel nach dem Richter, bekannte freywillig ihren Mord" und wurde darauf hingerichtet. Eine ähnliche Geschichte wird in dem, 1599 zuerst ge-

Wirklichkeit der geheimen Schuld ist dabei vorausgesetzt; sie soll nicht gewiß, sondern öffentlich gemacht werden:

> Denn Mord, hat er schon keine Zunge, spricht
> Mit wundervollen Stimmen.

Indes kann sich Hamlet doch nicht verbergen, daß dieser rasch und nachträglich erst gefaßte Plan mit dem Schauspiel keineswegs einen sicheren Erfolg verspricht; es stellen sich alsbald Zweifel und Bedenken dagegen bei ihm ein. Allein da ihm die Idee, es auf das Schauspiel ankommen zu lassen, die ihn weiterer Thätigkeit überhebt und ihm einstweiliges Abwarten gestattet, sehr zusagt, so sucht er diese unbequemen Bedenken zu beseitigen und neue Gründe aufzufinden, welche ein abwartendes Verhalten rechtfertigen sollen: ein psychisches Phänomen, welches wir noch sehr oft bei unserm Helden zu beobachten Gelegenheit haben werden.

Zunächst taucht in Hamlet stillschweigend (dieser Teil des Monologs muß meditierend, mit Absätzen und Pausen gesprochen werden) der Zweifel auf, ob der König, dieser abgefeimte Verbrecher, sich durch das Schauspiel auch wirklich zu einer lauten, öffentlichen Selbstanklage werde hinreißen lassen. Dem tritt Hamlet mit den Worten entgegen: ich will seine Blicke scharf beobachten, ihn bis ins Innerste erforschen, und wenn er nur stutzt (if he but blench), so weiß ich meinen Weg, d. h. nicht: so weiß ich Bescheid, sondern: so weiß ich, was ich zu thun habe, so werde ich, unter Benutzung der Situation, ihn zum öffentlichen Bekenntnis zwingen und damit den erhofften Erfolg sichern. Aber, so meldet sich alsbald ein weiteres Bedenken, wenn er nun nicht stutzt, wenn er sich beherrscht, und das ist ihm am Ende ja zuzutrauen, was dann? Ja, dann — so wird dieses neue Bedenken nun zurückgewiesen — dann hat er das Verbrechen vielleicht gar nicht begangen und der Geist hat gar nicht die Wahrheit gesagt und ist kein guter Geist, sondern ein Dämon gewesen, der mich zu meinem Verderben hat täuschen wollen, — und dann muß ich, ehe weiteres geschieht, erst recht die Wirkung des Schauspiels abwarten, um mich von der Wahrheit des Verbrechens zu überzeugen. Jetzt erst und in diesem Zusammenhange also taucht zum erstenmale in Hamlet der Gedanke auf, daß die Mitteilung des Geistes unwahr sein könne, und dieser Gedanke paßt so vortrefflich zu seinen augenblicklichen Wünschen und Neigungen, er ist so sehr geeignet, den Aufschub weiteren Handelns nicht nur

---

druckten englischen Drama „A warning for faire women“ berichtet, und auch hier heißt es:

> She was so mooved with the sight thereof,
> As she cried out, the play was made by her,
> And openly confess her husband's murder.

Vgl. darüber Creizenach S. 139, sowie G. Sarrazin, Die Entstehung der Hamlet-Tragödie, in der Anglia, Zeitschr. für engl. Philologie XIII S. 123, XIV S. 324. Diese Anekdoten, welche sicher auch unserem Dichter vorgeschwebt haben, beziehen sich stets darauf, daß durch ein Schauspiel Geheimes an den Tag gebracht, niemals darauf, daß etwas Ungewisses dadurch bewiesen wird.

zu rechtfertigen, sondern geradezu notwendig zu machen, daß ihn Hamlet mit Lebhaftigkeit aufgreift, sich in ihn hineinredet und sich seine Richtigkeit mit allen möglichen Argumenten zu bestätigen sucht, ohne der Gründe, die *gegen* einen solchen Zweifel sprechen müssen, auch nur zu gedenken [13]). Man beachte den Eifer, mit dem er die Gründe für seinen Zweifel am Geiste auf einander häuft, um zu dem Resultate gelangen zu können: „ich will Grund, der sicherer ist." Ueberaus charakteristisch ist dabei das „ja und vielleicht" (yea, and perhaps); jedes „Vielleicht" ist ihm nun recht, das zu dem gewünschten Resultate führt, selbst das Vielleicht, daß der Geist, der, um seine Seele rein zu halten, ihn vor dem Muttermord gewarnt, ihn ins Verderben stürzen wolle, obgleich er sich bei unbefangener Ueberlegung sagen müßte, daß alles, was er erfahren, dem entgegensteht, daß der Geist mit seiner Enthüllung ihm ja nur dasjenige bestätigt hat, was sein „prophetisches Gemüt" schon vorher geahnt hatte.

So ist dieser Zweifel Hamlets an der Wahrheit des Verbrechens durch eine momentane Situation eingegeben und zu einem momentanen Zwecke von ihm festgehalten. *Ernstlich* hält ihn Hamlet selbst nicht für begründet; es ist ein *Scheingrund*, durch den er sich selbst täuscht, um für den Augenblick seine durch anderweite Momente bedrängte Politik des Abwartens aufrecht halten zu können, und der nach geleistetem Dienst wieder fallen gelassen werden kann. Das tritt bereits in den Schlußworten des Monologs, wie sie im Originale lauten, deutlich hervor. Wenn Hamlet hier sagt:

The play 's the thing,
Wherein I'll *catch* the conscience of the king,

wenn er das Gewissen des Königs in der Schlinge des Schauspiels *fangen* will, so setzt dies eben ein *schlechtes* Gewissen des Königs voraus und der Zweifel an der Wahrheit des Verbrechens ist also damit schon wieder in den Hintergrund getreten.

Auch das weitere Verhalten Hamlets im 3. Akte, besonders bei und nach dem Schauspiel selbst, zeigt, daß es ihm mit den am Schlusse des 2. Akts geäußerten Zweifeln an der Zuverlässigkeit des Geistes kein großer Ernst war. Andernfalls müßten ihn diese Zweifel in eine quälende Unruhe und in die höchste Spannung auf den Ausfall der Probe mit dem Schauspiel versetzen und er könnte sich nicht in so allgemeinen, hiervon ganz abliegenden Betrachtungen wie im Monologe III, 1 „Sein oder Nichtsein" ergehen [14]), er könnte sich in III, 2 nicht in so unbefangener Weise mit den

---

[13]) Richtig ist dies von *Börne* erkannt worden: „er redet sich in Zweifel, um die That verschieben zu *dürfen*."

[14]) Vgl. hierüber unten Kap. 10 bei Anm. 33 ff. Eben weil es Hamlet mit dem durch das Schauspiel zu erbringenden Beweis gar nicht recht Ernst war, stehen auch die Selbstmordgedanken des Monologs III, 1 nicht im Widerspruch mit seiner Situation, wie manche Kritiker, z. B. *König*, Shakespeare als Dichter u. s. w. S. 29, annehmen wollten.

Schauspielern über ihre Kunst, nicht in so leichtfertiger Weise mit Ophelia unterhalten. Vor wie während dem Spiel tritt nirgends eine Ungewißheit über den Ausgang bei ihm zu Tage; im Gegenteil, er scheint seiner Sache sehr sicher zu sein, er sieht den Erfolg mit Zuversicht voraus. Nur einmal, kurz vor der Aufführung, kommt er auf den früher geäußerten Zweifel zurück, in den Worten zu Horatio III, 2:

Wenn die verborg'ne Schuld
Bei Einer Rede nicht zum Vorschein kommt,
So ist's ein höll'scher Geist, den wir gesehn,
Und meine Einbildungen sind so schwarz,
Wie Schmiedezeug Vulkans.

Allein ein ernsthafter Zweifel, eine wirkliche Ungewißheit ist auch hierin nicht ausgesprochen, vielmehr die bestimmte Erwartung, daß die vorhandene, aber verborgene Schuld durch das Schauspiel zum Vorschein gebracht werde. Seine innere Meinung ist: So gewiß der Geist, den wir gesehen, kein höllischer Geist ist und so gewiß ich nicht bloß schwarze Einbildungen hatte (denn daß er den Geist wirklich gesehen und gehört, daran zweifelt er doch in keinem Falle), so gewiß wird bei der betreffenden Stelle die Schuld zu Tage treten. Diese Meinung liegt auch zu Grunde, wenn er dem König auf dessen Frage nach dem Namen des Stücks die ironische Antwort gibt: „die Mausefalle". Eine Mausefalle stellt man nicht auf, um zu sehen, ob eine Maus vorhanden ist, sondern um eine vorhandene Maus zu fangen. Es stimmt das ganz mit den oben angeführten Schlußworten des Monologs II, 2 überein.

Nachdem dann der Erfolg eingetreten und der König getroffen und verstört aufgebrochen ist, ist Hamlet nicht über die nun bewiesene Schuld empört, nicht durch die nun erlangte Gewißheit ergriffen, sondern er frohlockt und triumphiert, singt ausgelassene Spottverse, verlangt nach Musik und sagt, er wolle auf das Wort des Geistes tausend Pfund wetten: I'll take the ghost's word for a thousand pound. Wie wäre ein solches Benehmen denkbar, wenn er sich bisher in Ungewißheit über die Schuld des Oheims befunden, wenn er jetzt erst durch das Schauspiel die schreckliche Gewißheit erhalten hätte, daß ihm sein teurer Vater wirklich, wirklich in so scheußlicher Weise hingemordet wurde [15]). Nein, so kann sich Hamlet nur benehmen und ausdrücken, wenn ihm das Verbrechen selbst längst feststand, wenn ihm das Schauspiel in dieser Beziehung nichts Neues gebracht hat. Sein Jubilieren und Frohlocken gilt dann einem ganz anderen Erfolge, den er mit dem

[15]) H. v. Struve, Hamlet S. 84, meint, der Uebergang aus der qualvollen Unsicherheit zur Gewißheit mache sich hier bei Hamlet „ganz psychologisch" Luft in einer dämonischen Mischung von Sarkasmus und Schadenfreude. Allein solche Empfindungen wären in Wahrheit doch „ganz unpsychologisch", wenn dieser Uebergang sich bei einem Sohne vollzöge, der damit die Gewißheit erlangt, daß an seinem Vater ein schnöder Mord begangen ist. Die Empfindungen, welche der Uebergang von Ungewißheit zu Gewißheit im Menschen hervorruft, werden in erster Linie durch dasjenige bestimmt, worüber die Gewißheit erlangt wird.

Schauspiel errungen glaubt und den wir später genauer kennen lernen werden. Und daß ihm in der That die Erbringung des Beweises eine reine Nebensache ist, die er nur erwähnt, weil er nun einmal Zweifel darüber geäußert hatte, das hat der Dichter, wie mich dünkt, dadurch zum Ausdruck gebracht, daß er Hamlet mit der ganz trivialen Redensart: „I'll take the ghost's word for a thousand pound" darüber hinweg gehen läßt [16]).

So zeigt sich, daß in keinem Moment des Stücks Hamlet am Worte des Geistes ernstliche Zweifel hegt, und daß daher diejenigen Ansichten, welche hierauf sein Zaudern mit der Rache zurückführen, irrig sind.

Noch in einer anderen, als der bisher besprochenen Weise ist der Versuch gemacht worden, Hamlets Zaudern aus der Unvereinbarkeit einer gerechten Lösung seiner Aufgabe mit der vorliegenden Situation zu erklären. Nach der Ansicht von Tschischwitz [17]) darf Hamlet, da ihm der Geist auch die Schonung der Mutter anbefohlen, die Rache nur so vollziehen, daß hierdurch der gute Ruf derselben und damit auch die Ehre des Vaters nicht verletzt wird. Das aber sei nicht möglich, da die Tötung des Königs notwendig zu Erklärungen führen müsse, durch die der Ehebruch der Mutter an den Tag käme. Durch kindliche Pietät sei daher Hamlet auf Unthätigkeit angewiesen; doch erfülle er immerhin seine eine Aufgabe, die Rettung der Mutter, in der Scene mit dieser III, 4, wo denn auch der Geist des Vaters „weihend und segnend" hinzutrete. Erst zuletzt, da die Mutter bereits im Sterben, könne Hamlet,

---

[16]) Daß es sich hier in der That um eine ganz gewöhnliche, wenig bedeutende Redensart handelt, ergeben viele Stellen in unserem Dichter, wo sich ganz ähnliches findet. So Falstaff in Heinr. IVa. II, 4: I would give a thousand pound, I could run as fast as thou canst. Heinr. IVb. I, 2: He that will caper with me for a thousand marks, let him lend me the money and have at him. Heinr. VIb. III, 3: I'll give a thousand pound to look upon him. Kaufm. III, 2: We'll play with them the first boy for a thousand ducats. Lust. Weiber III, 3: I had rather than a thousand pound, he were out of the house. Viel Lärm I, 1: If he have caught the Benedick, it will cost him a thousand pound, ere he be cured; das. III, 5: Leonato: All thy tediousness on me? ha! Dogberry: Yea, an 't were a thousand pound more than 't is. — Die Schlegelsche Uebersetzung der Stelle: „Ich wette Tausende auf das Wort des Geistes", hat die Trivialität des Ausdrucks ganz verwischt und erweckt die unrichtige Vorstellung, als ob Hamlet ungezählte Reichtümer auf das Wort des Geistes setzen wolle. Daß tausend Pfund für einen Prinzen nicht gerade etwas Immenses bedeuten, zeigt Heinr. IVa. II, 4: Prince Henry: For the sugar thou gavest me, 't was a pennyworth, was 't not? Francis: O Lord, Sir! I would it had been two. P. Henry: I will give thee for it a thousand pound: ask me, when thou wilt, and thou shalt have it.

[17]) Benno Tschischwitz, Shakespeare-Forschungen I: Shakespeares Hamlet, vorzugsweise nach historischen Gesichtspunkten erläutert, Halle 1868. Daneben ist aber Tschischwitz auch Anhänger der Ansicht Vischers (s. oben S. 44 Anm. 26), er sieht in dem Stück zwei Grundgedanken verwirklicht. Der hier besprochene Grundgedanke findet sich übrigens als einzelnes Element der Erklärung auch bei Jänicke, Observations sur Hamlet S. 12, bei Mauerhof, Gelber a. a. O. u. a.

ohne sie zu kompromittieren, die Rache am König vollziehen. Der Grundgedanke des Stücks (d. h. der zweite; s. Anm. 17) sei „charaktervolle und konsequente Durchführung des Prinzips kindlicher Pietät und Verklärung und Besiegelung durch den Tod“ [18]).

Es ist merkwürdig, wie die Phantasie nicht müde wird, Dinge in unsere Tragödie hineinzutragen, von denen in ihr selbst absolut nichts zu finden ist. Mit keiner Silbe deutet Hamlet an, daß ihn solche Pietätsrücksichten an der That hindern, und ebensowenig sind ihm Rücksichten dieser Art vom Geiste aufgetragen. Wenn dieser in I, 5 zu Hamlet sagt:

> Doch, wie du immer diese That betreibst,
> Befleck' dein Herz nicht; dein Gemüt ersinne
> Nichts gegen deine Mutter; überlaß sie
> Dem Himmel und den Dornen, die im Busen
> Ihr stechend wohnen,

so bedeuten diese Worte, im Gegensatz zu dem vorangehenden Rachegebot, lediglich dies, daß Hamlet die Rache nicht auch auf die Mutter ausdehnen, d. h. daß er nicht, gleich einem Orestes, auch sie töten soll; mit ihrem guten oder schlechten Ruf, mit der Rücksicht auf Wahrung der Dehors, die sich bei einem, dem irdischen Treiben entrückten Geiste doch etwas sonderbar ausnehmen würde, haben sie nichts zu thun. Eben diesem Gebote folgt Hamlet, wenn er III, 2, da er sich zur Unterredung mit der Mutter begeben will, sich selbst ermahnt:

> O Herz, vergiß nicht die Natur! Nie dränge
> Sich Nero's (des Muttermörders) Seel' in diesen festen Busen!
> Grausam, nicht unnatürlich laß mich sein;
> Nur reden will ich Dolche, keine brauchen.

Daß Rücksichten, wie die von Tschischwitz behaupteten, Hamlet in der That ganz fern liegen, zeigt sich auch hier beim Ausgang des Stücks, wo er Horatio beauftragt, der Mitwelt den Zusammenhang der Ereignisse zu verkünden, ohne bezüglich der Mutter eine Einschränkung zu machen. Deren Ruf

---

[18]) Nach Gelber beabsichtigt Hamlet die Pietät gegen die Mutter mit der Rachepflicht dadurch zu vereinigen, daß er sich sofort nach dem Vollzug der Rache, ohne es zu weiteren Erörterungen kommen zu lassen, selbst umbringt. Darauf beziehe sich der Monolog III, 1 „Sein oder Nichtsein“, der sich zu diesem Zweck eine ganz unmögliche Interpretation gefallen lassen muß; vgl. unten Kap. 10 Anm. 40. — Nach der Meinung von K. Silberschlag (Sh.-Jahrb. XII, 268 f.) zögert Hamlet mit der Rache ebenfalls aus Pietät gegen die Mutter, aber nicht ihres guten Rufes wegen, sondern um sie durch die Vollziehung der Rache nicht ihres Gemahls zu berauben!! Da fehlte es nur noch, daß man Hamlet solche zarten Rücksichten auch auf den König selbst, seinen lieben nahen Verwandten, beilegte, und wirklich finde ich diese sublime Idee wenigstens angedeutet bei keinem Geringeren als — Grillparzer: „Vergißt man denn, durch wie viel ihm die That erschwert wird? Seine Mutter zum Theil Mitschuldige des Verbrechens, das er rächen soll. Der zu Strafende, sein Oheim, sein nächster Verwandter, der in seiner früheren Jugend ihm gewiß Achtung gebietend gegenüberstand.“ (Sämtl. Werke, 3. Aufl. IX, 241.)

aber wäre doch wohl nach ihrem Tode ebenso zu schonen gewesen, wie zu ihren Lebzeiten. Und endlich: wenn Hamlet den guten Ruf der Mutter wirklich hätte schonen wollen und müssen, was hätte ihn denn gehindert, sich späterhin zur Rechtfertigung der vollzogenen Rache lediglich auf den am Vater begangenen Mord zu berufen und den Ehebruch der Mutter, von dem niemand etwas wußte, zu verschweigen? Es ist doch überaus willkürlich anzunehmen, daß durch die Rache die Mutter notwendig hätte bloß gestellt werden *müssen*. Dies ist so wenig der Fall, daß in der 1. Quartausgabe von 1603 III, 4 Hamlet die Mutter sogar zur Unterstützung seiner Rache auffordert, da hierdurch ihre Schande *getilgt* werde:

> And mother, but assist mee in revenge,
> And in his death your infamy shall die,

und daß die Mutter dies bereitwillig zusagt:

> I will conceale, consent, and doe my best,
> What stratagem soe're thou shalt devise.

Diese Stellen sind in der späteren Bearbeitung des Stücks aus weiter unten darzulegenden Gründen allerdings weggefallen; allein die Situation ist doch die gleiche geblieben, und wenn früherhin die Mutter selbst von der Vollführung der Rache für ihren Ruf nichts befürchtete, so ist doch wohl anzunehmen, daß dessen Verletzung für das Stück überhaupt nicht in Frage kommt.

Achtes Kapitel.

Einzelstehende Auffassungen.

In den vorangehenden Kapiteln sind die Hauptrichtungen dargestellt, in welchen sich die deutsche Hamlet-Kritik bisher bewegt hat. Der Vollständigkeit halber sollen hier noch einige Auffassungen unsrer Tragödie vorgeführt werden, die, obwohl in einzelnen Punkten an die eine oder andre jener Richtungen sich anlehnend, doch ihren Grundideen nach außerhalb derselben liegen, deren Vertretung meist aber auch auf den eigenen Urheber beschränkt geblieben ist. Es handelt sich dabei vielfach um reine Phantasiegebilde, die sich vom Wortlaute des Stücks immer mehr emanzipieren und die einer ernsten Widerlegung kaum bedürfen.

Zunächst gehören hierher einige Ansichten, die das Gemeinsame haben, daß sie Hamlets Fehler nicht darin sehen, daß er *zu wenig* handelt, sondern im geraden Gegenteil darin, daß er bei seiner Rache *die richtigen Schranken nicht einhält*, daß er darin *zu weit geht*, indem er den Verbrecher, statt ihn der staatlichen Gerechtigkeit zu überliefern, *eigenmächtig* zur Bestrafung ziehen will. Hamlet soll also hiernach denjenigen Fehler gerade *begehen*,

vor welchem ihn die in Kapitel 5 besprochenen Ansichten zurückschrecken lassen. Während ihn dort Gewissensbedenken zum tragischen Konflikt und zur Katastrophe führten, soll hier der Mangel solcher Bedenken den gleichen Erfolg haben. Trotz dieses Gegensatzes scheitern aber auch diese Ansichten an dem, was wir oben im sechsten Kapitel über das Recht der Rache und ihre Auffassung bei Shakespeare gegen jene bereits ausgeführt haben. Zudem stehen sie mit den Selbstanklagen Hamlets wegen seines Zauderns in grellem Widerspruch.

In solcher Weise hatte schon vorlängst Hermes[1]) Hamlets Verhalten daraus erklärt, daß er eine zu übermenschliche Kraft und einen zu wilden Rachedurst besitze, „um sich mit dem, was Menschen möglich ist, zur Strafe des Unrechts zu begnügen". Er hätte den Mörder seines Vaters vor Gericht ziehen sollen; aber „alle Bewegungen seiner Seele sind zu tief, zu gewaltig, als daß je irdische Befriedigung sie zur Ruhe bringen könnte." „Und so erreicht seine übermenschliche Kraft ihr Ziel; aber sie überfliegt es zugleich und durchbricht, indem sie ihr irdisches Tagewerk mit zu gewaltiger Anstrengung vollendet, alle Schranken des Erdenlebens." Sein Sieg wird ihm damit zugleich zum Untergang. Worin die Durchbrechung aller Schranken des Erdenlebens bei Hamlet aber bestehen soll, darüber hat uns der Verfasser keine Aufklärung gegeben.

Das Gleiche ist der Fall bei einem neueren Schriftsteller, W. Roßmann[2]), der an Stelle des Uebermaßes von Kraft und Leidenschaft einen übermäßigen Idealismus, einen idealistischen Rigorismus Hamlets gesetzt hat. In den Personen des Stücks soll der Dichter die Vertreter zweier verschiedener Zeitanschauungen dargestellt haben; den Herrschenden habe er mittelalterliche Denkart, Hamlet dagegen die Signatur „Wittenberg" verliehen, d. h. eine Weltanschauung, welche die nächstliegende egoistische Lösung der Lebenskonflikte verschmäht, um die höhere, gerechtere und objektivere zu suchen. Hamlet sei „der zur reichsten Individualität ausgebildete Typus der neuen, in hoher Geistigkeit lebenden, in idealistischer Moral handelnden Zeit". Darin liege es begründet, daß er sich und seine Aufgabe über die menschlichen Schranken überhöhe; er wolle keine Rache für sich, auch nicht, was allein das Richtige wäre, Strafe für und durch den Staat, sondern (anlehnend an ein Moment der Ulricischen Ansicht, s. oben S. 71 f.) er wolle strafen, wie Gott straft, das Weltgericht antizipieren, die aus den Fugen gegangene Zeit wieder einrichten. Aus diesem Gesichtspunkt seien seine Handlungen durchaus planvoll. Aber gerade in der scheinbaren Objektivität seines Handelns werde Hamlet schuldig. Indem er die Stufe des Menschtums überspringe, um Gott zu spielen, werde er in seinem Richteramte kalt, hochmütig, boshaft; die strafende Tugend

[1]) K. H. Hermes, Ueber Shakespeares Hamlet und seine Beurteiler Goethe, A. W. Schlegel und Tieck. Stuttgart und München 1827, bes. S. 15 ff., 71 ff., 78 f.

[2]) W. Roßmann, Eine Charakteristik Hamlets für Schauspieler, im Sh.-Jahrb. II, 305—334.

werde im Strafen selbst zum strafwürdigen Verbrechen und an diesem Hochmute gehe er zu Grunde. Wer das Racheschwert Gottes in die Hand nehme, den verletze es selbst und andre, die zu retten waren. — Es ist hiergegen einerseits auf das zu verweisen, was oben S. 40 ff. gegen die Annahme von Zeitgegensätzen in unsrem Stück überhaupt ausgeführt wurde, andrerseits auf unsre früheren Bemerkungen gegen die Ulricische Ansicht; bezüglich des Mißverständnisses der Schlußworte des ersten Akts vgl. S. 67 Anm. 20. Auf eigener Erfindung des Verfassers beruht dagegen die „Signatur Wittenberg", „der sittlich-geistige Rigorismus des Reformationszeitalters": eine Studierstuben-Phantasie, von der die Geschichte ebenso wenig etwas weiß, wie die Tragödie. Auf den Verfasser selbst läßt sich anwenden, was er am Schlusse seines Aufsatzes von Hamlet sagt: „Indem er die Sache unter einen ihr fremden Gesichtspunkt setzte, handelte er in jenem Subjektivismus, der sein ganzes Zeitalter [zum mindesten die Hamlet-Kritik] auszeichnet."

Endlich ist hier noch der Ansicht H. v. Struves[3]) zu gedenken, der in Hamlets Verhalten nicht einen Eingriff in die göttliche, sondern in die staatliche Gerechtigkeit und den Grund dafür (anlehnend an die im vierten Kapitel besprochenen Ansichten) in seiner pessimistischen Menschenverachtung erblickt. Hamlet wolle nicht persönliche Rache, sondern sittliche Vergeltung; aber aus Verachtung der Menschen und insbesondere des verrotteten dänischen Staats halte er sich allein für das Organ der sittlichen Weltordnung und wolle diese durch eigenmächtige Vergeltung wiederherstellen, während dies in wirklich sittlicher Weise nur durch die Gesellschaft, die staatliche Gerechtigkeit geschehen könne. Für diese Selbstüberhebung müsse er mit dem Tode büßen, obgleich er im übrigen ein ebenso sittlicher wie energischer Charakter sei; auch erkenne er schließlich seinen Fehler, so daß er nun resigniert von jeder Thätigkeit abstehe. Die Erscheinung des Geistes wird auch hier für eine bloße Hallucination erklärt. Was aber Hamlet nun eigentlich thun will und worin seine eigenmächtige sittliche Vergeltung im Gegensatz zur persönlichen Rache bestehen soll, — das ist mir aus dieser Darstellung, die, wie die vorige, mehr mit Worten als mit festen Begriffen operiert, nicht klar geworden.

Wiederum eine direkt entgegengesetzte Ansicht ist von Werner[4]) aufgestellt worden, wonach der Grund der tragischen Verwickelung nicht in einer Ueberhöhung Hamlets, sondern darin liegt, daß er seine Aufgabe auf den niederen Standpunkt seiner Umgebung herunterzieht. Hamlet stehe inmitten einer versinkenden Welt, welche Gesetz, Sitte, Zucht verloren habe und nur noch durch den Schein der Lüge zusammenhalte. Persönlich sei er zwar über seine Umgebung weit erhaben, aber als Einzelner stehe er doch unter der Macht der Gesellschaft, sei ein Gebilde seiner Zeit und Umgebung. Dem Verbrechen gegenüber bediene er sich daher, obgleich er Kraft und Mut zu offener und

[3]) H. v. Struve, Hamlet, eine Charakterstudie, Weimar 1876.

[4]) H. A. Werner, Ueber das Dunkel in der Hamlet-Tragödie, im Sh.-Jahrb. V, 37—81.

gerechter Durchführung seiner Aufgabe habe, der in seiner Umgebung üblichen schlechten Mittel, der List und Gewalt, und so verliere er Kraft, Zeit und Gelegenheit durch unnütze Rederei und Spionage, wie durch allerlei geniale Abschweifungen. Sein Kampf verliere sich immer mehr ins Innerliche, in eine einsame Gedankenwelt, aus der ihn endlich nur der Zufall in die Welt der Erscheinungen und zur Vollstreckung des Gerichts herabrufe. „Wie ein entsittlichtes Zeitalter . . . zugleich den Wert und die Tüchtigkeit des Einzelnen untergräbt, wie es in sein System des Scheins und der Oberflächlichkeit auch den Besten hineinzieht und ihn zu scheinbaren Kraftanstrengungen und Leistungen führt, die keine Früchte tragen, das hat der Dichter uns in Hamlets Person darstellen wollen.“ [5])

Nur zwei Punkte seien an dieser Auffassung, die übrigens an großen Unklarheiten und mannichfachen inneren Widersprüchen, insbesondere in der Charakteristik des Helden leidet, hier hervorgehoben. Zunächst läge der Grund von Hamlets Untergang hiernach weniger in ihm selbst, als in der Gesellschaft, der er angehört; diese wäre der eigentliche tragische Held, — wie Werner selbst sagt: „Hamlet schildert die Verirrungen der Gesellschaft; die Massen übernehmen das Amt und die Schuld der tragischen Person.“ Das Stück nennt er daher auch „die Tragödie der Gesellschaft“, — ein ganz moderner, der Zeit des Dichters noch durchaus fern liegender Gesichtspunkt. Mit Recht hat Dowden (a. a. O. S. 96) hiergegen bemerkt, daß nur Hamlet selbst, nicht die ihn umgebende Welt den Mittelpunkt des Stücks bilde, und daß daher alle Auslegungen zurückzuweisen seien, welche in dem Stück die Schilderung eines allgemeinen sozialen Phänomens sehen wollen.

Zum andern aber tritt uns in dieser Auffassung eine, in der neueren Hamlet-Litteratur auch sonst sehr häufig gehörte Behauptung entgegen, die energischen Widerspruch verlangt; die nämlich, daß sich Hamlet als einzig Reiner in einer durchaus verdorbenen und verrotteten Zeit und Gesellschaft bewege. Voreingenommenheit für den Helden einerseits und die Schulmeinung andrerseits, daß jedem Untergang in einer Tragödie eine sittliche Verschuldung zu Grunde liegen müsse, hat die Hamlet-Kritik vielfach dazu verleitet, alle Hamlet entgegenstehenden und im Stück ihren Untergang findenden Personen für Schelmen und Schurken, für Heuchler und Scheinmenschen anzusehen, und alles, was sie thun und lassen, für unsittlich, korrumpiert, sündhaft zu erklären. Man redete sich in eine heilige sittliche Entrüstung oder aber in

---

[5]) Aehnlich wie Werner hatte schon im Jahre 1845 ein Finnländer, R. Holsti, den tragischen Konflikt im Hamlet auf die Schlechtigkeit der Zeit basieren wollen, nur daß er Hamlet nicht in Gegensatz zu dieser Zeit gestellt, sondern zum eigentlichen Repräsentanten derselben gemacht hatte: „Nicht Hamlet allein, das ganze Stück veranschaulicht die Hauptidee: daß eine bis in ihre tiefsten Wurzeln verderbte Zeit den Keim ihres Untergangs in sich selber trägt und durch nichts zu erhalten ist.“ „Hamlet ist in Wahrheit nichts andres als die personifizierte Charakterlosigkeit, und eben darin besteht sein tragisches Geschick.“ S. darüber W. Bodin, Hamlet in Schweden, im Sh.-Jahrb. XIV, 22 ff., bes. 72—82.

eine tiefe Verachtung gegen diese dichterischen Figuren hinein und konnte sich, als ob man Schulknaben vor sich hätte, an schulmeisterlicher Sitten- und Splitterrichterei gar nicht genug thun. Da nun mit Ausnahme des einen Horatio und abgesehen von dem, diesem Kreis nicht angehörigen Fortinbras im ganzen Stück niemand Ehrenwertes neben diesen Jämmerlingen aufzutreten schien, so schloß man, daß die ganze Zeit und Gesellschaft, in der Hamlet lebe, von der gleichen Korruption angefressen, daß im Staate Dänemark nicht nur „Etwas", sondern daß dieser ganze Staat selbst durch und durch faul und im Verfalle sei. Diese Auffassungsweise durchzieht, wie gesagt, die ganze neuere Hamlet-Kritik[6]) und von Werner ist sie hier zur Grundlage für die Idee des Stücks selbst gemacht worden. Diese Auffassung ist aber falsch, sie verkennt die Intentionen des Dichters und bedarf daher einiger Worte der Widerlegung.

Zunächst begegnen uns nicht bloß in Horatio, sondern auch in Marcellus und Bernardo, welche Hamlet als Freunde, und er sowohl wie Horatio als „gentlemen" bezeichnet[7]), durchaus wackere, ehrenwerte Leute. Wenn sie der Dichter im weiteren Verlaufe des Stücks nicht mehr auftreten läßt und uns überhaupt fernerhin keine Gestalten vorführt, die sich auf seiten Hamlets und des Rechts stellen, oder sonst eine besondere Sittlichkeit dokumentieren, so liegt der Grund darin, daß bei dem Geheimnis, welches Hamlet aller Welt gegenüber aus seiner Sache macht, für solche in der dramatischen Begebenheit keine Stelle ist. Alle Mitspieler müssen damit auf seiten des Königs treten, dessen Verbrechen nicht bekannt und dessen Heuchelei nicht so leicht zu durchschauen ist, wie die Kritiker, die den Sachverhalt kennen, gewöhnlich annehmen. Das hätte nicht anders sein können, wenn Shakespeare auch die Sittlichkeit in Person auf die Bühne gebracht hätte, und eben deshalb, weil es keinen Zweck hatte, hat er es unterlassen. Daraus ergibt sich aber, daß aus dem Fehlen solcher spezifischer Tugendhelden auf der Bühne (daß Horatio im weiteren Verlaufe des Stücks gar nicht mitspielt, wird später zu zeigen sein) nicht auf

---

[6]) Wegen dieses vermeintlichen Verfalls des Staates und auf Grund der auch sonst aufgestellten Meinung, daß die Vorgänge des Stücks Bezug auf die Geschichte der Maria Stuart und ihres Sohnes Jakob I. hätten, ist G. Hauff (Ueber Shakespeares Hamlet, in Prutz' Deutschem Museum, Jahrg. 1865 Nr. 5, 6, Jahrg. 1866 Nr. 5, sowie in Heft 117 der Sammlung gemeinverst. wiss. Vorträge N. Folge, 1891) auf die Idee gekommen, Hamlet sei ein zeitgenössisches Tendenzstück, durch welches der Dichter der Klage über den Verfall Englands unter Jakob I. und der Furcht habe Ausdruck geben wollen, England möchte in Folge des immer mehr einreißenden Verderbens zuletzt die Beute eines fremden Eroberers werden. Daraus sollen sich dann auch die Unklarheiten und Widersprüche im Stück erklären, da der Dichter nicht alles habe gerade heraus sagen dürfen. Dagegen halte man die einfache historische Thatsache, daß in demselben Jahre 1603, in welchem bereits die erste Druckausgabe des Hamlet erschien, Jakob I. überhaupt erst den englischen Thron bestiegen hat.

[7]) In I, 2 sagt Horatio: „these gentlemen, Marcellus and Bernardo:" in I, 5 verabschiedet sich Hamlet von allen dreien mit den Worten: „So, gentlemen. with all my love I do commend me to you." Ebenso I, 4, da sie ihn hindern wollen, dem Geiste zu folgen: „Unhand me, gentlemen!"

ihr Fehlen im Staate und der Gesellschaft des damaligen Dänemark, nicht auf die Absicht des Dichters, eine verrottete Gesellschaft darzustellen, geschlossen werden kann.

Dazu kommt aber, daß abgesehen vom König, der ja in Wahrheit ein schlechter Charakter ist, die Personen, die uns im Stück als Umgebung des Helden entgegentreten, durchaus nicht so „entsittlichte" Jämmerlinge sind, wie uns die Kritik glauben machen will. Wie sich bei der näheren Betrachtung dieser Figuren im zweiten Teile unsrer Darstellung ergeben wird, sind das alles Personen von derjenigen Mischung guter und schlechter Eigenschaften, wie sie dem wirklichen, echten Menschen eigen ist, und eben darum von so großer Lebenswahrheit. Eine absolute Sittlichkeit (dies der moderne Ausdruck für das, was das vorige Jahrhundert weniger hochtrabend „Tugend" nannte), wie sie manche Kritiker nicht ohne Eigendünkel von den Figuren des Dichters zu verlangen scheinen, findet sich wie in der Welt, so auch in den Werken des Dichters überhaupt nicht; sie ist, wie wir sehen werden, auch bei Hamlet nicht vorhanden. Wenn man aber in schulmeisterlicher Weise in jeder menschlichen Schwäche und Unvollkommenheit, in jeder Handlung, die nicht von Sittlichkeit übertrieft, sittliche Verkehrtheit und Lasterhaftigkeit erblickt, wenn man die Zeit, in der solches vorkommt, für ein „entsittlichtes Zeitalter", eine „bis in die tiefsten Wurzeln verderbte Welt" erklärt, dann ist eben die Welt überhaupt von Anfang an bis auf den heutigen Tag verderbt und versumpft, und es ist nur zu verwundern, daß eine solche Welt, „die den Keim ihres Untergangs in sich trägt", nicht schon längst untergegangen ist. Vor allem aber verdirbt man sich durch solche, nach dem Maßstab einer ganz abstrakten, blutleeren und vielfach höchst willkürlichen Sittlichkeit gefällten Verdammungsurteile das Verständnis des Dichters und seiner Dichtung. Wie solche Urteile selbst auf Mangel an Welt- und Menschenkenntnis beruhen, so hindern sie die Erkenntnis des wahren Wesens der vom Dichter geschaffenen Welt und ihrer Figuren, die nichts andres sein wollen als Menschen, und die jedenfalls nur nach demjenigen sittlichen Maßstab gemessen werden dürfen, den der Dichter selbst im Auge hatte[8]).

Ganz ins Nebensächliche verliert sich sodann die höchst sonderbare Ansicht Dietrichs[9]), wonach Hamlet die Tragödie der Vorsehung ist, das Ziel der Vorsehung aber nicht sowohl auf Bestrafung des Mords, als vielmehr dahin gerichtet ist, die von Hamlets Vater dem Vater des Fortinbras zu Unrecht

---

[8]) Die Vorwürfe, welche Wetz, Shakespeare vom Standpunkte der vergleich. Litt.-Geschichte I, 162, gegen die deutsche Shakespeare-Kritik erhebt, sind leider nur zu berechtigt; in ganz besonderem Maße treffen sie auf die Hamlet-Litteratur zu. Sehr richtig bemerkt Hazlitt einer analogen Richtung der englischen Hamlet-Kritik gegenüber: „The ethical delineations of ‚that noble and liberal casuist', as Shakespeare has been well called, do not exhibit the drab-colored Quakerism of morality." (Furness, New Variorum Edit. IV, 156.)

[9]) K. Dietrich, Hamlet, der Konstabel der Vorsehung; eine Shakespeare-Studie, Hamburg 1883.

abgenommenen Länder diesem zurückzuerstatten. Die dramatische Handlung stehe zwar mit diesem Ziel in gar keinem Zusammenhang, aber gerade damit wolle der Dichter die Macht der Vorsehung zeigen, die ihre Plane auf jedem Wege zum Ziele zu führen wisse. Hamlet, der als einzig Reiner inmitten eines „Meeres von Frivolität, Lüge, Sittenverderbnis, Gesetzwidrigkeit und Verbrechen" mit ebenso viel Weisheit wie Energie seine Rache betreibe und nur keine passende Gelegenheit zur Ausführung finde, müsse der Vorsehung als Werkzeug, als „Konstabel" dienen, um die Krone an Fortinbras zu bringen. Deshalb habe ihm der Dichter auch den symbolischen Namen „Hamlet" gegeben, welches im Englischen „Oberkonstabel" bedeute. — Man traut in der That seinen Augen nicht, wenn man solche Dinge gedruckt vor sich sieht. Bezüglich der dem Namen „Hamlet" hier beigelegten Bedeutung sei nur bemerkt, daß das Wort in dem Spitzbubenjargon (Cant) des 17. und 18. Jahrhunderts allerdings als Bezeichnung der Polizei- und Gerichtsdiener gebraucht wurde, daß es aber gerade erst infolge der Shakespeareschen Tragödie und der großen Popularität, deren sich diese in allen Schichten des Volks erfreute, in diesen Jargon eingedrungen war[10]).

Weiter hat Geßner[11]) wieder einen Versuch gemacht, Inhalt und Idee des Stücks auf Grund einer genaueren Betrachtung des individuellen Charakters des Helden festzustellen. Hamlet sei Melancholiker, wie sich an seinem andauernden Grübeln, der Vorherrschaft der Phantasie, besonders ihrer trüberen Bilder, an seiner Reizbarkeit, dem leichten Wechsel der Stimmung, den Selbstmordgedanken u. s. w. zeige. Für melancholische Personen sei, wenn sie dem ersten Reiz zur That nicht folgen, vom Sollen bis zum Handeln ein weiter Schritt. Der Hauptcharakterzug Hamlets aber sei, wie bei den meisten Melancholikern, „das sich immer wechselsweis Verhüllende," die Maske, die Verstellung, und deshalb sei er die Hauptperson des Stücks. Denn dieses sei das Schauspiel der Verstellung oder die Tragödie der Maske; fast in jeder Scene erscheine die Verstellung auf der Bühne, fast jede der spielenden Personen halte eine Maske vor ihr Antlitz, es sei kaum eine Form, in der die Verstellung erscheinen könne und nicht erschiene. Deshalb sei auch der Verstellung und Maske in ihrer edelsten Form, der Kunst, dem Schauspiele im Schauspiel, die bedeutende Aufgabe zugewiesen, die gemeine Verstellung aufzudecken. So begründe die Verstellung die künstlerische Einheit im Stück, dem der tief ethische Gedanke zu Grunde liege: „Wahrheit, frische Lebensquelle; Verstellung, leise Todeswelle."

Daß hier mit der Melancholie Hamlets ein wichtiges Moment herausgehoben ist, wird sich unten bei Besprechung des Charakters des Helden ergeben; allein die Art, wie dies Moment zur Erklärung des Stücks verwendet wird, ist verfehlt. Hamlets Melancholie hat mit seiner Verstellung

---

[10]) Vgl. hierüber Sh.-Jahrb. XVIII, 254 ff.

[11]) Th. Geßner, Von welchen Gesichtspunkten ist auszugehen, um einen Einblick in das Wesen des Prinzen Hamlet zu gewinnen? im Sh.-Jahrb. XX, 228—281.

gar nichts zu thun; das Wesen der einen wie der andern ist nicht richtig aufgefaßt. Irrig ist es ferner, alles und jedes in dem Stücke für Verstellung zu erklären; irrig vor allem aber, aus einem derartigen, rein formellen Element ohne Rücksicht auf Motive und Zwecke der Handelnden die Einheit und den Grundgedanken der Tragödie abzuleiten. In Wahrheit zerschlägt der Kritiker dieser Form des Handelns zuliebe die Einheit der tragischen Handlung und macht sie zu einer nur äußerlich zusammenhängenden Reihe verschiedener Verstellungsfälle. Was der Verfasser im Auge hat, könnte vielleicht eine moderne Posse oder ein Vexierstück abgeben, aber niemals eine Shakespearesche Tragödie [12]).

Ein solches, auf Verstellung und Schauspielerei beruhendes Vexierstück ist endlich in der That aus Hamlet gemacht worden von einem Engländer, Serjeant Zinn [13]). Nach dessen Meinung ist König Claudius unschuldig; Hamlet und Horatio sind Intriganten, welche mit Hilfe eines fingierten Geistes, der ein Märchen erzählt, das Volk der Beseitigung und Tötung des Königs und der dann folgenden Thronbesteigung Hamlets geneigt machen wollen, — wenn wir in dieser, in die Form eines Prozesses gekleideten Ausführung nicht eine bloße Farce und damit eine treffende Satire, nicht auf Hamlet, sondern auf die bisherige Hamlet-Kritik zu erblicken haben. —

---

[12]) Aehnliches, wie Geßner, hatte schon früher D. B. Storffrich (angeblich pseudonym für G. D. Barnstorff), Psycholog. Aufschlüsse über Shakespeares Hamlet, Bremen 1859, in unserer Tragödie gesehen. Die Grundidee und Einheit derselben sollte hiernach in dem eigentümlichen, allen Personen des Stücks gemeinsamen psychologischen Element liegen, nämlich in dem unwahren, unechten Wesen, mit dem aller innere Mensch nach außen überkleidet sei. In Hamlet selbst habe die Gewohnheit des Sichfügens in die äußeren Verhältnisse, ein Ueberwuchernlassen der nachgebenden Manieren, ein Schauspielern nach außen dermaßen die Oberhand gewonnen, daß die inneren Impulse zu keiner That mehr gelangen können. Auch andere Schriftsteller, wie Gervinus, Rohrbach, wollen in dem Schauspielern einen wesentlichen Zug Hamlets erblicken; nach Rohrbachs Meinung läßt der Dichter eben deshalb Fortinbras am Schlusse sagen, Hamlets Leiche solle auf einer Bühne (stage) ausgestellt werden, weil er sich dort, wenn er nämlich Schauspieler geworden wäre, höchst königlich bewährt haben würde!! Solche Dinge glaubt man über eine dichterische Figur zum besten geben zu dürfen, die der Dichter gleich zu Anfang durch die Worte: „Mir gilt kein scheint" (I know not seems) wahrlich deutlich genug charakterisiert hat. — Der Storffrichschen Ansicht kommt andrerseits Rob. Zimmermann (Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik II, Wien 1870; ich kenne das Buch nur aus der Besprechung im Sh.-Jahrb. V, 345 f.) darin nahe, daß er Hamlet unter Einwirkung seiner Umgebung eine Reihe übler Gewohnheiten angenommen haben läßt, die, seinem eigentlichen Wesen fremd, ihn zu einem passiven, feigen, argwöhnischen, harten, boshaften Menschen gemacht haben. Hamlet sei ein Gewohnheitsmensch, sein Thun und Lassen wie sein Schicksal nur Folge seiner Angewöhnung. Der Dichter habe in dem Stück nur die psychologische Macht und Bedeutung der Gewohnheit schildern und — wie ich hinzufüge — damit einen Beweis für diese Lieblingsthese des Kritikers liefern wollen. Schade nur, daß wir von diesen schlechten Gewohnheiten Hamlets im Stücke selbst gar nichts zu sehen bekommen.

[13]) Serjeant Zinn, A throw for a throne, or the Prince unmasked, London, o. J. Ich kenne die Schrift nur nach der Anzeige im Sh.-Jahrb. XVI, 383 f.

Neuntes Kapitel.

Hamlet ein ungelöstes Rätsel; Anfechtungen seines Kunstwerks. — Sursum Corda!

Werfen wir einen Rückblick auf die deutsche Hamlet-Kritik, wie wir sie im vorstehenden dem Leser vorgeführt haben, so ist das Ergebnis ein wenig befriedigendes und wenig erfreuliches. Nachdem durch Goethes Künstlerblick die Tragödie des englischen Dichters von den gröbsten Entstellungen befreit und der Weg zu einer richtigen Erkenntnis angebahnt worden war, ist die Arbeit eines Jahrhunderts darauf verwandt worden, der Nation das Verständnis des ihr sympathischen und in seiner Schönheit innerlichst empfundenen Kunstwerks zu erschließen. Allein nicht nur ist es, wie wir gesehen, nicht gelungen, auf der Goetheschen Bahn fortschreitend das Ziel zu erreichen, sondern auch alle Versuche, demselben auf andern Wegen näher zu kommen, müssen als völlig gescheitert betrachtet werden. Ja, man kann sagen: je mehr die Kritik sich von der Goetheschen Grundlage entfernte, desto mehr ist sie von dem, dem Gedichte immanenten Geiste, ja von dem Geiste aller wahren Poesie abgeirrt, desto mehr hat sie sich in Widersprüche mit sich selbst, wie mit der Dichtung verwickelt, desto mehr ist sie in unkünstlerische Phantastereien ausgeartet, und die neuesten Erklärungsversuche sind überhaupt nur noch geeignet, den Spott und die Satire herauszufordern. So ist bis auf den heutigen Tag Hamlets Charakter noch nicht klar gelegt, die Motive seines Verhaltens, der Zusammenhang der dramatischen Handlung, die tragische Idee des Stückes noch nicht zu sicherer Erkenntnis gebracht. Hamlet ist heute noch, wie zu Goethes Zeit, ein ungelöstes Rätsel, das, „man mag sagen, was man will, als düsteres Problem auf der Seele lastet."

Das Ungenügende ihrer Erklärungen ist von den Kritikern selbst, trotz aller Lobpreisungen, welche sie dem je in *ihrem* Sinn verstandenen Drama regelmäßig zu teil werden ließen, häufig genug mehr oder minder deutlich empfunden worden. Ein Symptom hiervon ist uns schon darin entgegen getreten, daß man zur Aufrechthaltung der gegebenen Erklärung den Helden für einen ganzen oder halben Geisteskranken ausgab (s. oben S. 49 f., 67 f.). Weiter hat sich diese Empfindung darin geltend gemacht, daß die Kritik vielfach nicht umhin konnte, im Charakter des Helden wie im Zusammenhang der dramatischen Handlung trotz aller Erklärung einen unerklärbaren Rest zuzugeben, ein geheimnisvolles, rätselhaftes Dunkel oder Halbdunkel, in welches der tiefste Grund der Tragödie gehüllt sei. Nur wollte man darin gerade einen besonderen ästhetischen Vorzug der Dichtung, eine durch ihren Gesamtcharakter bedingte Eigentümlichkeit, einen Grund ihrer Anziehungskraft, ja ihrer großartigen Naturwahrheit erblicken. Der Dichter habe hier ein Geheimnis schaffen wollen, wie es das menschliche Leben selbst biete, und wie ja auch die Natur

die letzten Gründe der Dinge mit einem dichten Schleier verhülle[1]). Bei solcher Rechtfertigung unterlief indes ein doppelter Irrtum.

Gewiß bietet das Leben manches Geheimnisvolle und Dunkle für denjenigen, der mitten darin steht, der sich selbst nicht völlig kennt und die ihn umgebenden Erscheinungen nur von einzelnen Seiten aus wahrnimmt, ohne ihren Zusammenhang ganz überschauen zu können. Der Dichter, der in seiner Dichtung ein Abbild des Lebens geben will, darf daher innerhalb der von ihm geschaffenen Welt und für deren Menschen sehr wohl ein solches Dunkel walten lassen; allein für den Dichter selbst, den Schöpfer dieser Welt, kann hier nichts geheimnisvoll und dunkel sein, er kennt und übersieht alles, was darin ist, und nichts ist darin, was nicht von ihm seinen Ausgang nähme. Und wie der Dichter selbst außerhalb und über der von ihm geschaffenen Welt steht, so muß er auch den Zuhörer dieses Standpunkts teilhaftig machen, er darf für diesen nichts unaufgeklärt lassen. Denn der ästhetische Genuß bei dem dramatischen Kunstwerk beruht gerade darauf, daß dem Zuhörer Menschen und Handlungen, die ihm in der wirklichen Welt nur einseitig, dunkel und verschleiert entgegentreten, in der Welt des Dramas unverschleiert, in ihrer vollen, wahren Gestalt und in ihrem wahren Zusammenhang vorgeführt werden, daß er hier, als ein außerhalb Stehender, das allseitige und durchsichtige Abbild eines Weltausschnitts erhält, wie er wirklich ist, und nicht bloß, wie er sich dem beschränkten und befangenen Auge der Beteiligten darstellt. Für unauflösbare Rätsel und nicht zu enthüllende Geheimnisse ist daher in einem dramatischen Kunstwerk, welches seinen Namen verdienen will, schlechterdings kein Platz und ein Meister der dramatischen Kunst, wie unser Dichter, war sich dessen wohl bewußt. „Shakespeare," sagt Goethe[2]), „gesellt sich zum Weltgeist; er durchdringt die Welt, wie jener, beiden ist nichts verborgen; aber wenn des Weltgeists Geschäft ist, Geheimnisse vor, ja oft nach der That zu bewahren, so ist es der Sinn des Dichters, das Geheimnis zu verschwätzen, und uns vor, oder doch gewiß in der That zu Vertrauten zu machen ... Das Geheimnis muß heraus und sollten es die

---

[1]) So schon A. W. v. Schlegel; s. oben S. 24, sowie dessen Aufsatz in Schillers Horen 1796, 4. Stück S. 66 ff.: „Hingegen ist Klarheit ebenso sehr wie Fülle und Kraft ein unterscheidendes Merkmal des Genius, und folglich kann in seinen Schöpfungen nicht wohl eine andere Art von Dunkelheit stattfinden, als die Unergründlichkeit der schaffenden Natur, deren Ebenbild er im kleinen ist." Ferner Tieck, Dramaturg. Blätter II, 120 ff., Ulrici, Shakspeares dramat. Kunst, 3. Aufl. II, 128, v. Friesen, Briefe über Hamlet S. 242 f., 323 ff., Baumgart a. a. O. S. 48 („Das was ihn — Hamlet — an der Rache hindert, ist ihm selbst ein Problem und deshalb mußte es für uns alle ein Problem bleiben", — ein merkwürdiger Grund!), Dowden a. a. O. S. 95 („Shakspere schuf in seinem Hamlet ein Geheimnis, und deshalb bleibt das Stück immer anregend und nie vollständig erklärbar." „Die Dunkelheit ist ein notwendiger Teil des Kunstwerks, welches sich nicht mit einem Problem, sondern einem Leben befaßt."), Werner im Sh.-Jahrb. V, 37 ff., Hermann Grimm, Fünfzehn Essays N. Folge 1875 S. 286, 292.

[2]) In dem Aufsatz „Shakespeare und kein Ende" I.

Steine verkünden." Und läßt nicht der Dichter selbst seinen Hamlet (III, 2) von den Schauspielern sagen: „sie können nichts geheim halten, sie werden alles ausplaudern"?

Andrerseits gibt es freilich Naturgeheimnisse, die kein Mensch, auch der Dichter nicht durchdringen kann. Allein auch hierauf beruft man sich zur Rechtfertigung des angeblich Geheimnisvollen unsrer Tragödie mit Unrecht. Denn es handelt sich hierbei gar nicht um solche unerforschlichen Naturgeheimnisse, um die letzten Gründe der Dinge, sondern was der Kritik rätselhaft geblieben ist, betrifft die Beschaffenheit menschlicher Charaktere und die Motive menschlicher Handlungen: Dinge, die für den Dichter, der im Innern seiner Figuren steckt, kein Geheimnis sein können und keines sein dürfen, wenn seine Figuren für wirkliche Menschen gelten sollen. Wenn in unsrer Tragödie aber gelegentlich die letzten rätselhaften Fragen des Daseins angeregt werden, so bilden diese Fragen nicht den unlösbaren Gegenstand des Stücks, sondern den Gegenstand der Erwägung einzelner Personen desselben und dienen lediglich zu deren Charakterisierung.

Wieder anders suchte die Kritik die Unzulänglichkeit ihrer Ergebnisse damit zu bemänteln, daß sie sagte, das Stück habe zwar keinen rechten dramatischen Helden oder keine rechte dramatische Handlung, oder aber der Handlung fehle die Geschlossenheit, sie gerate ins Stocken, an ihre Stelle trete der Zufall; allein auch dies sei durch den Charakter und Zweck des Stücks als eines Gedankentrauerspiels oder einer Schicksalstragödie bedingt. Die Stelle der Handlung vertrete hier die Reflexion, die Schilderung von Gesinnung und Charakter, die Schicksalsaktion und darin liege nun gerade das Bewundernswerte, daß es dem Dichter trotzdem gelungen sei, damit eine so wirkungsvolle, ergreifende Tragödie zu stande zu bringen, darin eben zeige sich seine wahre Größe [3]). Allein, wenn dieses dem Dichter wirklich gelungen ist, wie es dem Bühnenerfolg und dem allgemeinen Interesse gegenüber, die das Stück thatsächlich gefunden, nicht geleugnet werden kann, so können die andern hier aufgestellten Behauptungen nicht richtig sein. Ein Drama ohne rechten dramatischen Helden und ohne rechte dramatische Handlung ist ein Unding und niemals kann eine noch so treffliche Charakterschilderung oder der Vortrag noch so tiefer Reflexionen bei negativer oder stagnierender Handlung im stande sein, dramatisches Interesse oder gar tragische Erschütterung hervorzurufen [4]).

---

[3]) Vgl. A. W. v. Schlegel, Ueber dramat. Kunst und Litteratur III, 147, Gervinus III, 260, Ulrici II, 154 ff., Bulthaupt, Dramaturgie II, 260 ff., Oechelhäuser in der Einleitung zu seiner Bühnenbearbeitung S. 14, v. Berger, Dramaturg. Vorträge S. 157, 163, Werner im Sh.-Jahrb. V, 67, sowie oben S. 22.

[4]) Vgl. hierzu die heute noch maßgebenden Ausführungen des Aristoteles in der Poetik Kap. 6. Durch derartige schiefe Auffassungen haben sich manche Kritiker den Genuß an der Tragödie denn auch recht gründlich verderben lassen. So sagt z. B. Roßmann im Sh.-Jahrb. II, 307 f.: „Die Wirkung, welche die Darstellung der Hamlet-Tragödie auf uns zu machen pflegte, war eine sehr gemischte und wenig erfreuliche .... Wir empfanden nichts als Aerger, da er so gar nicht zur That zu bringen war, die uns nach und nach wie eine Bagatelle vorkam; wir hätten diesen phlegma-

Mit Recht bemerkt hier Hermes: „Wo in aller Welt wäre wohl das Publikum zu finden, das einem Philosophen, der seine Lehren auf der Bühne vortrüge und an dem Orte, wo man Thaten und Handlungen sehen will, etwa psychologische Probleme vorlegte, nicht aus der Schule liefe?“ [5])

Es ist zu verwundern, daß selbst ein Dramatiker wie Grillparzer, dem die Gesetze dramatischen Schaffens und der dramatischen Wirkung so wohl bekannt waren, auf ähnliche Ideen verfallen und die Ursache von der ungeheuren Wirkung des Stücks in der Unsichtbarkeit des verbindenden Fadens erblicken konnte. „Dadurch wird es“, meinte er, „zu einem getreuen Bild der Weltbegebenheiten und wirkt ebenso ungeheuer als diese. — Shakespeare ist zu dieser scheinbaren Planlosigkeit offenbar dadurch gekommen, daß er seiner Gewohnheit nach die wüste Geschichte, Schritt vor Schritt, verfolgte. Der Instinkt seines Genies aber brachte jenen ungeheuren, obgleich losen Zusammenhang hinein, der ungleich wirksamer ist, als die Ideen, die in den Stücken der neuesten Mache — spuken. Aber freilich darf niemand wagen, Das Shakespeare nachzumachen“ [6]). Dem gegenüber ist doch daran zu erinnern, daß das Wesen der dramatischen Kunst gerade darin besteht, daß sie aus dem wirren Durcheinander der Weltbegebenheiten das zueinander Gehörige, innerlich Zusammenhängende herausgreift und in festem Gefüge, als eine geschlossene Einheit dem Zuschauer vorführt. Je unsichtbarer der verbindende Faden, je loser der Zusammenhang der dramatischen Begebenheiten, desto geringer ist die ästhetische Wirkung, desto schlechter das Stück.

Diese Bemühungen der Kritik, ihre Erklärungen des Stücks gegenüber dem Stücke selbst aufrecht zu halten, laufen somit alle darauf hinaus, die Dichtung in einen Konflikt mit den Grundgesetzen der Dramatik zu bringen, und sie stellen uns daher vor die Alternative, daß entweder diese Erklärungen nicht richtig sind und der wahre Sinn der Tragödie noch nicht gefunden ist, oder daß letztere in Wahrheit das dramatische Meisterwerk nicht ist, als welches sie bisher angesehen worden war.

Aber trifft nicht die letztere Alternative vielleicht das Richtige? Wenn es der Kritik trotz aller Bemühungen nicht gelingen wollte, den Charakter des Helden, die Gründe und den Zusammenhang der Handlung, die Idee des Ganzen in einheitlicher, widerspruchsloser Weise klar zu legen, mußte dann nicht die Schuld am Stücke und am Dichter selbst liegen, der hier einmal die

---

tischen Träumer drängen und stoßen mögen; wir kamen so weit, dem praktischen Oheim die Krone eher zu gönnen, als diesem aufdringlichen Narren, der bloß anderen im Wege steht und nie einen eigenen Platz hat; wir fanden schließlich sein Ende sehr zeitgemäß und das seiner Opfer höchst beklagenswert . . . . Es war ein recht grämliches, ironisches, verwünschtes, philosophisches Vergnügen, solch eine Hamlet-Vorstellung.“ Vgl. auch Julian Schmidt, Neue Bilder aus dem geistigen Leben unserer Zeit, 1873, S. 25, sowie oben S. 22.

[5]) Hermes, Ueber Shakespeares Hamlet und seine Beurteiler S. 5.

[6]) Die Stelle findet sich in dem Abschnitt „Hamlet“ der Studien zur Litterargeschichte (Grillparzers sämtliche Werke, 3. Ausg. 1880, IX S. 239).

Gesetze seiner Kunst außer acht gelassen und ohne Rücksicht auf Einheit der Charaktere und der Handlung uns in Form eines Dramas eine Reihe guter Einfälle und bunter Vorfälle zum besten gegeben hat? Schläft doch auch zuweilen der Vater Homerus! Dann war es ja gar nicht zu verwundern, daß die Kritik mit all ihren Versuchen, in dem Stück eine planvolle Einheit nachzuweisen, zu keinem befriedigenden Resultate gelangen konnte; dann *hatte* eben der Held keinen festen Charakter, seinem Handeln oder Nichthandeln *fehlte* die Motivierung, das Stück als solches war plan- und ideelos, und alles Bemühen, Plan und Einheit in demselben zu entdecken, mußte von vornherein vergeblich sein.

Derartige Meinungen, welche das Stück als Kunstwerk preisgeben, sind in der That schon frühe aufgetaucht und haben bis in unsere Tage ihre Vertretung gefunden; nur in der Art der Erklärung, wie Shakespeare zu einem solchen Machwerk gekommen, ist man auch hier auseinander gegangen. Um von denjenigen abzusehen, welche im vorigen Jahrhundert die Katastrophe des Stücks als unmotiviert und verfehlt erachteten (s. oben S. 13 ff.) oder, wie Ayrenhoff (s. oben S. 14 Anm. 16), den ganzen Shakespeare verwarfen, der nur zur Belustigung des großen Haufens geschrieben und nur in der Schilderung von Karrikaturen excelliert habe, — so hatte schon *Garve* (s. oben S. 48 Anm. 32) die vermeintlichen Widersprüche in Hamlet darauf zurückgeführt, daß der Dichter einen Charakter seiner eigenen Erfindung in die von der Sage überlieferte Handlung gestellt habe, ohne immer zu prüfen, ob das eine zum anderen auch passe. Auch späterhin ist eine solche Meinung verschiedentlich wieder ausgesprochen worden [7]). Dabei wurde jedoch stets übersehen, daß der Dichter den Inhalt der Handlung keineswegs einfach aus der Sage herübergenommen, sondern den von dieser gebotenen Stoff in sehr vielen Punkten wesentlich umgestaltet hat.

Im Gegensatze hierzu hat in neuerer Zeit ein deutsch-französischer Schriftsteller, *Alexander Büchner*, die Mängel des Stücks durch die Annahme zu erklären versucht, daß Shakespeare seine Tragödie *ohne* Kenntnis der Sage nach dem älteren Stück eines unbekannten Verfassers und in Abhängigkeit von

---

[7]) Nicht bloß in Deutschland, sondern auch in England und Amerika; vgl. die bei *Furness*, New Varior. Edit. IV, 177, 187 mitgeteilten Auszüge aus den Schriften von *Kenny* und *Marsh*. Allerneuestens hat auch ein Franzose, *Henri Becque*, in einer im Pariser Figaro 1891 erschienenen und neben manchem Verkehrten auch recht treffende Bemerkungen enthaltenden Plauderei über Hamlet (in deutscher Uebersetzung abgedruckt im Magazin für Litteratur 1891 Nr. 37 S. 587 ff.) die Widersprüche in Hamlets Charakter und Handlungsweise ähnlich zu erklären gesucht. Nach ihm hat sich der Dichter zuerst den Plan und Gang des Stücks ganz nach der Chronik zurecht gelegt, dann aber, unbekümmert um die Harmonie, einen Helden eigener Erfindung hineingesetzt, der so zu Handlungen komme, die zu seinem Charakter nicht passen. Und doch soll Hamlet den Eindruck „eines grandiosen Schauspiels machen, welches den Geist und die Phantasie erregt und beunruhigt." Glaubt der Verfasser wirklich, daß bei einem so unkünstlerisch und kritiklos fabrizierten Werke ein solcher Eindruck möglich wäre?

diesem bearbeitet habe. Die „bizarreries, contradictions, obscurités semées, pour ainsi dire, à pleines mains dans le Hamlet de Sh." seien daraus entstanden, daß der Dichter die Fabel jenes älteren Stücks in ihren Grundzügen beibehalten, dem Charakter des Helden aber neben der ihm ursprünglich eigenen wilden Energie einen passiven, melancholisch reflektierenden Zug eigener Erfindung verliehen und bei dieser Verbindung die Herstellung der nötigen Harmonie vernachlässigt habe, so daß Hamlet wie eine Doppelfigur mit einem Janusgesicht erscheine. Der auch nach Büchner ganz unmotivierte Untergang des Helden sei lediglich eine Konzession an die alte englische Theatertradition, welche einen unglücklichen Ausgang verlangt habe [8]).

Noch weiter in dieser zersetzenden, aber jedes positiven Anhalts entbehrenden Richtung ist dann neuestens E. Reichel gegangen [9]), nur daß dieser die Wurzel aller Unvollkommenheiten und Fehler nicht in der Benutzung älterer Vorlagen durch den Dichter, sondern in der späteren Ueberarbeitung des Stücks durch einen unfähigen Dilettanten erblickt. In Anknüpfung an die famose Bacon-Theorie und unter Preisgabe auch des letzten Restes von Kritik behauptet dieser Schriftsteller, daß Hamlet, ebenso wie alle anderen unter dem Namen unseres Dichters gehenden Dramen und Gedichte, gar nicht von dem aus Stratford gebürtigen Schauspieler William Shakspere, sondern in seinem Kerne von einem sonst unbekannten, aber überaus bedeutenden atheistischen Philosophen und Dichter Namens William Shakespeare herrühre, welcher bereits um 1586 mit Hinterlassung einer Reihe höchst bewundernswürdiger Dramenfragmente gestorben sei. Dessen litterarischen Nachlaß habe sich, man wisse nicht wie, Lord Bacon zu verschaffen gewußt und dieser sei es dann gewesen, der die Dramenfragmente so stümperhaft umgearbeitet und ergänzt habe, daß die ganze Sammlung, wie sie vorliegt, „teils aus Bruchstücken besteht, die in verwegenster und meist ungeschickter Weise zusammengestellt oder vielmehr durch einander geworfen und mit dilettantischem Beiwerk umkleidet worden, teils aus in sich zusammenhängenden Albernheiten, denen gelegentlich eine poetische Stelle oder auch wohl eine Scene von bedeutendem Gepräge eingefügt worden ist." In dieser Gestalt habe Bacon die Dramen unter dem falschen Namen des Stratforder Shakspere veröffentlicht; so insbesondere auch den Hamlet, der, wie er vorliege, eines großen Dramatikers unwürdig sei, aus unvereinbaren Stücken bestehe, dessen Handlung ohne Bedeutung sei,

---

[8]) Al. Buechner, Hamlet le Danois, Paris 1878. Vgl. auch v. Berger, dramat. Vorträge S. 132 ff. (oben S. 42 Anm. 24), sowie Alois Brandl (Recension des Gelberschen Buches in der Deutschen Litteraturzeitung 1891 Nr. 33 Sp. 1202), der meint, daß „Shakespeare bei der Ueberarbeitung des alten, blutigen, senekamäßigen Rachehamlet von anno oder ante 1587 seine eigene Stimmung nicht konsequent zum Ausdruck bringen konnte. Weil Theaterrücksicht und Empfindung sich widersprachen, bekam der Guß Unebenheiten, die man nicht für absichtliche Modellierstriche zu halten braucht."

[9]) Eugen Reichel, Shakespeare-Litteratur, Stuttgart 1887. Zur Würdigung dieses unglaublichen Buches vgl. die kritischen Besprechungen desselben von Aler. Schmidt in der Deutschen Litteratur-Zeitung 1887 Nr. 19 Sp. 679 ff., sowie von E. W. Sievers in der Gegenwart 1887 Nr. 25 S. 392 ff.

und in dem „neben den unzweifelhaft echten Teilen sich Teile befinden, die von dem Schöpfer des Othello, Macbeth, Romeo und Julia und anderer Narrheiten herrühren." Indem der Verfasser diesen, in seinen Motiven völlig unbegreiflichen Baconschen Betrug, durch den die Welt sich drei Jahrhunderte lang hatte täuschen lassen, glücklich aufgedeckt, hat er es zugleich unternommen, das echte Hamletfragment des großen Unbekannten in seiner ursprünglichen Reinheit und Schöne wiederherzustellen, wobei denn alle Bestandteile unserer Tragödie, die er nicht verstand, die ihm nicht zusagten oder zum Atheismus seines Unbekannten nicht paßten, wie z. B. die Erscheinung des Geistes, die „widerwärtige, rohe und einer modernen Tragödie durchaus unwürdige" Rache, unbarmherzig gestrichen wurden.

Abweichend von den bisher Genannten suchten Kritiker, wie Rapp, Hauff u. a. die Mangelhaftigkeit unseres Stückes als Drama daraus herzuleiten, daß sie dem Dichter selbst jede höhere, künstlerische Absicht dabei absprachen. Der Dichter habe vielmehr lediglich ein Tendenzstück schreiben wollen; die dramatische Handlung sei ihm bloß ein Rahmen gewesen, in dessen lockerem Gefüge er seinem Publikum allerlei Dinge mitgeteilt habe, die er persönlich auf dem Herzen hatte, um damit diesen oder jenen außerhalb des Dramas liegenden Zweck zu erreichen[10]). Dagegen fand Benedix des Rätsels Lösung kurzweg darin, daß Shakespeare, als ein richtiger dramatischer Stümper, seines Stoffes nicht Meister gewesen und sich aus purer Unfähigkeit einer Reihe schwerer Kompositionsfehler und grober Inkonsequenzen in der Zeichnung der Charaktere schuldig gemacht habe[11]).

---

[10]) Moritz Rapp in der Einleitung zu seiner Hamlet-Uebersetzung 1846 (angeführt bei Vehse, Shakespeare als Protestant u. s. w. I, 296 ff.). Ueber Hauffs Ansicht s. oben S. 128 Anm. 6. Im Grunde gehören hierher alle diejenigen, welche unserer Tragödie eine tendenziöse Beziehung auf bestimmte Personen und Ereignisse aus der Zeit des Dichters unterschieben wollen, wie auf die Wiederverheiratung der Maria Stuart mit Bothwell nach der Ermordung ihres ersten Gemahls Darnley und auf Jakob I. (so schon 1796 J. Plumptre, Observations on Hamlet, being an attempt to prove that Shakespeare designed his tragedie as an indirect censure on Mary, Queen of Scots, und dann bei uns K. Silberschlag im Morgenblatt 1860 Nr. 46, 47, sowie im Sh.-Jahrb. XII, 260 ff.), oder auf die Vorgänge in der Familie Essex (so der Aufsatz: Das Urbild des Hamlet in der Beilage z. Allg. Zeitung 1864 Nr. 78, Elze im Sh.-Jahrb. III, 159, Isaac das. XVI, 274—323). Alle diese Beziehungen erweisen sich indes als hinfällig, wenn man bedenkt, daß die einzigen Aehnlichkeiten zwischen der Tragödie und diesen Ereignissen: die Ermordung eines Gatten, die Heirat der Wittwe mit dem Mörder und die Rachepflicht des Sohnes, gerade solche Punkte betreffen, die dem Dichter bereits durch die Sage an die Hand gegeben waren. Vgl. dagegen auch M. Krummacher, Ueber geschichtl. und litterarhistor. Beziehungen in Sh.s Hamlet, Programm der Realschule erster Ordnung zu Elberfeld 1877. — Ferner sind hier auch diejenigen zu nennen, welche in Hamlet eine tendenziöse Allegorie zur Verherrlichung, sei es des Protestantismus (wie Gerth und Besser, oben S. 73 f.) oder des Katholizismus (wie Rio und Spanier, oben S. 74 Anm. 8) oder des Christentums überhaupt (wie Stedefeld, oben S. 54) oder endlich des Rationalismus (wie Feis, oben S. 54 f.) erblicken.

[11]) Roderich Benedix, Die Shakespearomanie, Stuttgart 1873, S. 274 ff. Die

Der Hauptangriff gegen den künstlerischen Wert unserer Tragödie ist aber in neuerer Zeit von Rümelin ausgegangen, wie denn dieser sonst so verdienstvolle Schriftsteller überhaupt bemüht war, dem Dichter anhaftende und angeheftete Mängel hervorzukehren und dem Shakespeare-Kultus — mit sehr guten Gründen gegen manche Arten dieses Kultus wie der Kritik, mit sehr schlechten gegen Shakespeare selbst — entgegen zu treten[12]). Nach ihm ist das Stück nicht aus einem Guß, sondern scenenweise gearbeitet. Hamlets Charakter sei, ebenso wie der der Nebenfiguren, rätselhaft und unfaßlich, sein Handeln konfus und unzweckmäßig, aber nicht weil der Dichter einen zum praktischen Handeln unfähigen Menschen habe schildern wollen. Nicht für Hamlet, sondern für den Dichter selbst sei die praktische Unzulänglichkeit charakteristisch. Er habe die Hamletsage, in welcher er unter der Hülle scheinbar irrsinniger Reden und Handlungen tiefen Sinn und verborgene Weisheit ausgesprochen fand, nur deshalb dramatisiert, weil sie ihm als passendes Gefäß für eine Kundmachung seiner eigenen Lebensweisheit erschienen sei. Unter fremder Gestalt habe er seinen damaligen Gemütszustand, seine Lebensanschauungen zum dichterischen Ausdruck bringen wollen, und insofern sei Hamlet das interessanteste, geistvollste, tiefsinnigste seiner dramatischen Werke. Allein in den dramatischen Stoff und den Gang der Handlung greife diese Zuthat als etwas Fremdartiges und Störendes ein und das Stück gebe daher hinsichtlich der Uebereinstimmung der Charaktere, sowie in Gang und Fügung der Handlung die größten Anstöße, so daß es unter diesem Gesichtspunkt geradezu den unvollkommensten Werken des Dichters beizuzählen sei.

Die auch sonst oft gehörte Behauptung, daß Shakespeare in Hamlet sein eigenes Innere geschildert, seine eigenen Gefühle und Anschauungen ausgesprochen habe[13]), kann sich auf die eine Thatsache stützen, daß sich in Hamlets Monolog III, 1 „Sein oder Nichtsein" Anklänge an das 66. Sonett des

---

vielfachen Angriffe, denen Shakespeare und besonders sein Hamlet in neuerer Zeit ausgesetzt war, haben auch wieder zu Versuchen ermutigt, die vermeintlichen Widersprüche, Unklarheiten, Geschmacklosigkeiten der Tragödie auf dem Wege der Umdichtung zu beheben. Zu einer solchen hat sich Oswald Marbach berufen gefühlt: Hamlet, Tragödie nach Shakespeare, Leipzig 1874. Da „Shakespeare kein Bewußtsein von der Komposition eines Drama hatte", so unternimmt es sein Verbesserer, „Ordnung, Zusammenhang, Licht in das Stück zu bringen, die bei Shakespeare ganz äußerlichen Motive zu innerlichen zu machen," und so dafür zu sorgen, „daß, was im Original ein unverständliches Wirrsal ist, als ein mit innerer Notwendigkeit aus sich selbst entwickelndes Gebilde sich darstelle." Als erstes Opfer mußte dabei wieder das Gespenst fallen; es wurde „von der Bühne in die Seele Hamlets" verlegt, weil der Verfasser es „für eine unwürdige Figur in der tiefsinnigsten Tragödie" hielt, „welche keinem gebildeten Menschen [lies: keinem pedantischen Philister] mehr imponieren kann." Ein Recensent meinte dazu mit Recht, der Verfasser habe den „Geist" aus Shakespeares Hamlet hinausgetrieben.

[12]) Gustav Rümelin, Shakespeare-Studien, Stuttgart 1866; darin über Hamlet S. 74—97.

[13]) Vgl. oben S. 44 Anm. 26, S. 48 Anm. 32, S. 52 Anm. 3, 4, S. 138 Anm. 10 (Rapp).

Dichters, somit an einen mutmaßlichen Ausspruch eigener, persönlicher Empfindung finden. Allein es sind auch nur Anklänge; denn der Gedankengang des Sonetts führt, wie unten noch näher gezeigt werden soll, zu einem ganz anderen Schluß als der Monolog, und hieraus möchte sich gerade im Gegenteil ergeben, daß die Anschauungen des Dichters selbst ganz andere waren als diejenigen, die er hier seinem Hamlet, in den Mund gelegt hat. Was sonst noch zur Begründung jener Behauptung angeführt wird, ist entweder, wie die in Hamlet II, 2 vorkommenden Anspielungen auf damalige Londoner Theaterverhältnisse, für unsere Frage ohne jeden Belang, oder es beruht auf völlig haltlosen Vermutungen über die Lebensschicksale und die Gemütsstimmung des Dichters, über die wir bekanntlich überaus wenig wissen. Man hat hier das, was uns von Goethes Dichtweise bekannt ist, wie selbstverständlich als die Weise eines jeden großen Dichters angesehen und es ohne jeden Beweis auch auf Shakespeare übertragen. Dem steht aber entgegen, daß eine solche subjektive Dichtweise dem lyrischen, nicht aber dem vorwiegend dramatischen Dichtergenius gemäß ist, und daß gerade Shakespeare seine eigenen Anschauungen und Empfindungen in seinen Dramen nur soweit zum Wort kommen zu lassen pflegt, als sie sich dem dramatischen Stoffe und dem Charakter der dramatischen Figuren anpassen.

So steht die Behauptung, daß Shakespeare in seinem Hamlet mit Vernachlässigung des dramatischen Inhalts nur sich selbst expektoriert habe, völlig in der Luft, und ebenso ist alles, was Rümelin noch außerdem zum Nachweis der Vernachlässigung des Inhalts, der Widersprüche in den Charakteren, der Zusammenhangslosigkeit der Handlung vorgebracht hat, wie schon von anderen nachgewiesen worden, überaus oberflächlich und voller Mißverständnisse [14]).

Aber auch abgesehen von dieser Art der Begründung: sollen und können wir uns wegen der Resultatlosigkeit der bisherigen Kritik bei solchen Verdammungsurteilen über Hamlet als dramatisches Kunstwerk beruhigen? Sollen und können wir deshalb Hamlet aus der Reihe unserer klassischen Tragödien streichen? Soll und kann es der Weisheit letzter Schluß sein, zu sagen: wir verstehen das Stück nicht, also taugt es nichts?

Ich glaube, mit nichten!

Denn einerseits scheint mir die von der bisherigen Kritik bei der Erklärung des Stücks befolgte Methode nicht derart gewesen zu sein, um bei dem immerhin schwierigen und nicht sofort ins Auge springenden Problem ein befriedigendes Resultat auch nur erwarten zu lassen. Um von anderem abzusehen, so war die Hamletkritik seit Goethe, statt sich unbefangen in den Geist des Dichters zu vertiefen und aus genauer Untersuchung und Vergleichung aller Einzelheiten dessen Gedanken zu erkennen, stets nur bemüht, ihre eigene oder ihre zeitgenössische Denk- und Anschauungsweise aus dem Stücke

[14]) Ueber und gegen Rümelin vgl. R. Genée in Prutz' Deutschem Museum 1866 Nr. 22, 23, Fr. Theod. Vischer im Sh.-Jahrb. II, 132—154, Hebler, Aufsätze über Shakespeare, 2. Ausg. S. 208—228, Elze im Sh.-Jahrb. IX, 233 ff.

herauszulesen. Wie die naive Betrachtungsweise des vorigen, so suchten auch die ihren Namen oft nicht verdienenden Kritiker dieses Jahrhunderts das Stück weniger in dem ihm immanenten Geiste zu verstehen, als es vielmehr auf Grund eines oberflächlichen Gesamteindrucks und einzelner beliebig herausgegriffener Stellen sich selbst zu assimilieren. Ob das gefundene Resultat auch nur möglicherweise der Absicht des Dichters, des englischen Dichters des sechzehnten Jahrhunderts, entsprechen könne, darnach wurde weiter nicht gefragt, ja oft genug vergessen, daß hinter der Dichtung überhaupt der Dichter steht und daß jene keinen Sinn haben kann, den ihr dieser nicht verliehen hat.

Andererseits sprechen denn doch von vorn herein sehr gewichtige Gründe dafür, daß in Hamlet die dramatische Kunst, die Tragödie in der That einen ihrer höchsten Gipfel erstiegen hat.

Kein Zweifel kann sein, daß wir in Shakespeare den Meister der Tragödie, den bedeutendsten Dramatiker der neueren Zeit, vielleicht aller Zeiten zu verehren haben. Wäre nun sein Hamlet wirklich in dramatischer Beziehung das fehlerhafte Machwerk, als welches er von der zuletzt besprochenen Richtung der Kritik hingestellt wird, so gäbe es hierfür nur eine doppelte Erklärung: entweder das Stück wäre eine Anfängerarbeit oder es müßte in einer Zeit entstanden sein, in welcher die dramatische Kraft des Dichters bereits zu erlöschen begann. Daß letzteres nicht zutrifft, ergeben die ältesten vorhandenen Drucke des Stücks von 1603 und 1604, zu welcher Zeit der Dichter im 39., bezw. 40. Lebensjahre stand. Daß es aber in der vorliegenden Gestalt auch keine Anfängerarbeit sein kann, das zeigt die darin sich aussprechende Welt- und Menschenkenntnis, die Reife der Gedanken, die Kraft der Sprache, die meisterhafte Führung des Dialogs und mancher Scenen, die Unabhängigkeit von den Vorgängern und manches andere, was auf den ersten Blick darauf hinweist, daß der Dichter bei der Abfassung vielfache Uebung und reiche Erfahrung hinter sich gehabt, ja daß er gerade auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft gestanden haben muß. Da spricht doch alle Wahrscheinlichkeit dagegen, daß er nun plötzlich in diesem Stück neben so vielen unbestrittenen Vorzügen gerade die Grundgesetze der dramatischen Kunst: Einheit, Zusammenhang, Folgerichtigkeit, so verkannt und ein solches dramatisches Mißgebilde geschaffen haben sollte, wie es von Rümelin und anderen behauptet wird.

Ferner aber und hauptsächlich spricht für unsere Meinung der beispiellose, phänomenale Erfolg, den das Stück von seinem ersten Entstehen, bezw. Bekanntwerden bis auf unsere Tage gerade als Schauspiel auf der Bühne zweier geistig so hochstehender und dramatisch so fein empfindender Nationen, wie der englischen und der deutschen, gehabt hat[15]). Rümelin selbst erklärt

[15]) Ueber die Beliebtheit Hamlets auf der englischen Bühne vgl. G. v. Vincke im Sh.-Jahrb. IX, 54, sowie Elzes Einleitung zu Hamlet in der Ausgabe der deutschen Sh.-Gesellschaft VI S. 8 ff.: „Eins der merkwürdigsten Beispiele von der Beliebtheit des Stücks ist, daß es englische Matrosen auf der Reise nach Ostindien unweit Sierra Leone im Sept. 1607 an Bord ihres Schiffes aufführten.“ Schon 1598 notierte

„die unmittelbare psychische Wirkung" für den einzigen Prüfstein des Schönen. Nun, an diesem Prüfstein hat sich Hamlet vollauf bewährt. Das ist gerade das Eigentümliche des künstlerisch Schönen, daß es als Ganzes durch die Empfindung genossen werden kann, wenn auch der Verstand die Gründe und den Zusammenhang der einzelnen Teile sich noch nicht klar gemacht hat. So sind durch drei Jahrhunderte Tausende und Abertausende, Gebildete und Ungebildete, Angehörige aller Stände und Konfessionen nicht nur durch die Lektüre, sondern gerade durch die Bühnendarstellung des Hamlet innig erfreut, gerührt, erschüttert und erhoben worden, ohne Reflexion und ohne Aufklärung über den Charakter des Helden und die Gründe seines Verhaltens. Das wäre nicht möglich gewesen, wenn es sich in dem Stück nur um dramatisch eingekleidete Sentenzen oder um irgend welche zeitlich, national, konfessionell begrenzte Tendenzen und Allegorien handelte, oder wenn darin in verwirrender Weise gegen die Wahrheit der Menschennatur oder gegen die Folgerichtigkeit des menschlichen Handelns verstoßen wäre. Nein, diese Wirkung kann nur darin ihren Grund haben, daß dem Stücke wahre, echte Tragik innewohnt, daß es von wahrhaft dramatischem Leben bewegt ist, dessen Pulsschläge von dem Gemüte herausgefühlt werden, wenn sie auch der Verstand noch nicht zu begreifen vermag.

So wollen wir denn einstweilen daran festhalten, daß wir in Hamlet trotz allem eine große und wahre Tragödie vor uns haben, daß die vermeintlichen Widersprüche und Unklarheiten auf Mißverständnissen beruhen, und daß daher die Schuld an uns selbst liegt, wenn uns Plan und Idee des Stücks bisher verschlossen geblieben ist. Ist dies aber der Fall, so darf das Streben nicht erlahmen, das über dem Stück noch liegende Dunkel zu verscheuchen und den ästhetischen Genuß desselben dadurch erst vollständig zu machen, daß über die Schönheit das Licht der Erkenntnis gebreitet wird. Es kommt nur darauf an, den richtigen Weg zu finden, d. h. den Weg, den die Gedanken *des Dichters selbst* genommen haben; dann wird der Erfolg auf die Dauer nicht ausbleiben.

Darum: Sursum corda! Es gilt einen neuen Versuch zur Lösung des Hamleträtsels! —

Gabriel Harvey in sein Exemplar des Chaucer: „The younger sort take much delight in Shakespeare's Venus and Adonis, but his Lucrece and his tragedy of Hamlet, Prince of Denmark, have it in them to please the wiser sort." Als Hamlet nach der Restauration der Stuarts zuerst 1662 wieder auf der Bühne erschien, errang er sich alsbald wieder die erste Stelle in der Gunst des Publikums: No succeeding tragedy for several years got more reputation or money to the company than this (Furness, New Varior. Edit. IV, 260), und der Graf von Shaftesbury schrieb 1710 in seinen Characteristics I, 275: The tragedy of Hamlet appears to have most affected English hearts, and has perhaps been oftenest acted of any which have come upon our stage (Furness IV, 143). — Ueber den Bühnenerfolg Hamlets in Deutschland s. oben das 1. Kapitel, sowie S. 24 f. Anm. 2.

Zweiter Teil.

Inhalt und Bedeutung der Hamlet-Tragödie.

Zehntes Kapitel.

Naturell und Charakter Hamlets.

Das Drama und insbesondere die Tragödie stellt Menschenschicksale dar; sie ist daher ihrem Wesen nach *Handlung* und in der Handlung sich vollziehende *Entwickelung* nach einem bestimmten Ziele hin. Handlungen gehen aus von Menschen und wirken auf Menschen, beides nach Maßgabe ihres *Charakters*; der Dichter wird daher jeder in die dramatische Entwickelung selbständig eingreifenden Person einen bestimmten Charakter verleihen müssen, aus welchem, als einer einheitlichen Quelle, ihr gesamtes dramatisches Verhalten abfließt. Unter Charakter verstehen wir den Inbegriff der individuellen Eigenschaften eines Menschen als eines mit Gefühl, Vernunft und Willen begabten Wesens, die Eigenart seines Fühlens, Denkens und Wollens. Von besonderer Wichtigkeit innerhalb des Charakters sind jedoch diejenigen Eigenschaften, welche dem Menschen von der Natur verliehen, ihm angeboren sind, das *Naturell*, the stamp of nature, wie es Hamlet III, 4 nennt, vor allem die natürlichen *Empfindungen* und *Neigungen*. Denn im Leben wie in der lebenswahren Tragödie pflegt — darüber möge man sich nicht täuschen — diese angeborene Naturanlage von weit stärkerem Einfluß auf das Handeln der Menschen zu sein, als durch Erziehung oder Selbstthätigkeit erworbene Ueberzeugungen und Gewöhnungen; sind letztere doch häufig nichts anderes als durch Uebung befestigte natürliche Neigungen.

Das Verständnis einer Tragödie setzt daher voraus Erkenntnis des Naturells und Charakters der handelnden Personen, vor allem der Hauptperson, deren Schicksal sich tragisch vollenden soll, des *Helden*, und so wird auch die ästhetisch-kritische Betrachtung diesen Punkt zuerst zur Feststellung zu bringen haben. Andererseits aber offenbart sich der Charakter des Helden gerade erst in der dramatischen Handlung, in der Art, wie er selbst handelt und die Handlungen der anderen auf ihn einwirken [1]), und so scheint sich der Zirkel zu er-

[1]) Daraus darf aber nicht mit *Lipps* (Der Streit über die Tragödie, Hamburg und Leipzig 1891, S. 69) gefolgert werden, daß die Tragödie überhaupt nur auf den Charakter abziele, der sich in den Handlungen kund gebe, und daß letztere nur Bedeutung haben, sofern sie uns ein Wertvolles im Charakter enthüllen. Nicht wie ein Charakter

geben, daß die Handlung aus dem Charakter, dieser aber aus der Handlung erkannt werden soll. Die Schwierigkeit findet für die Kritik darin ihre Lösung, daß die dramatische Handlung, ehe sie als Ganzes, in ihrem Zusammenhange betrachtet wird, in ihren einzelnen Bestandteilen auf die für den Helden charakteristischen Merkmale untersucht und so zur Herstellung eines Charakterbildes desselben benutzt werden kann. Außerdem aber wird auch der Dichter, da ja das dramatische Kunstwerk in erster Linie für den das Ganze noch nicht übersehenden Zuschauer bestimmt ist, darauf Bedacht nehmen, dessen Verständnis von vornherein dadurch auf die rechte Fährte zu leiten, daß er ihm den Helden gleich zu Anfang, ehe noch die tragische Verwicklung an ihn heran getreten ist, in einer sein Wesen charakterisierenden und sein späteres Verhalten verdeutlichenden Weise vorführt oder ihn durch andere Personen in solcher Weise schildern läßt. Gerade Shakespeare hat in seinen Tragödien diese erste orientierende Einführung des Helden meisterhaft verstanden. Im Hamlet dient diesem Zwecke die 2. Scene des 1. Akts und eben hierin liegt ihre große Bedeutung für das Verständnis des Stücks. Auch für uns soll sie den Ausgangspunkt der Betrachtung bilden.

1. Das melancholische Temperament Hamlets.

In Kleidung, Haltung, Mienen und Worten tritt uns Hamlet in der Scene, in der wir ihn zum erstenmale sehen, als ein Mensch entgegen, der durch einen tief inneren Schmerz aufs schwerste bedrückt ist. In der glänzenden, prunkvollen Hofversammlung steht er abseits, gebeugten Hauptes, in „die gewohnte Tracht von ernstem Schwarz" gekleidet, scheinbar teilnahmslos da. Doch „dies ist nur des Kummers Kleid und Zier", „Gebärden, die man spielen könnte"; was über allen Schein, trägt er, wie er mit dem Ausdruck vollster Wahrheit zur Königin sagt, in sich[1]). Den Grund seiner Trauer sieht seine

ist, sondern was er thut und leidet, ruft das dramatische Interesse und alle diejenigen Empfindungen hervor, die den ästhetischen Genuß an der Tragödie bilden. Nicht Menschen, sondern Menschenschicksale ergreifen und erschüttern uns; aber Bedingung dafür ist, daß es sich eben um wirkliche Charaktere, d. h. um wahre Menschen handelt. „Die Tragödie ist eine nachahmende Darstellung nicht von Personen, sondern von Handlung und Leben in Glück und Unglück. — Die tragischen Dichter bezwecken durch das Vorführen der Handelnden nicht die Nachahmung der Charaktere, sondern sie bringen die Charaktere mit zur Darstellung wegen der Handlungen. Folglich sind die Begebenheiten und die Fabel der Endzweck der Tragödie, der Endzweck aber ist bei allem das Wichtigste." Diese ewig wahren Sätze des Aristoteles (Poetik Kap. 6) sollten doch nicht ignoriert werden. Vgl. auch oben S. 134.

[1]) Aehnlich drückt Richard II. (IV, 1) nach seiner Absetzung das tief Innerliche seines Kummers aus:

Mein Gram wohnt innen ganz,
Und diese äußern Weisen der Betrübnis
Sind Schatten bloß vom ungesehnen Gram,
Der schweigend in gequälter Seele schwillt.
Da liegt sein Wesen.

Umgebung in dem vor kurzem erfolgten Tode seines Vaters; allein die Art, wie Hamlet sich von den ihm gespendeten Trostworten des Königs und der Königin abwendet, wie er sie nicht einmal einer Erwiederung würdigt, weist darauf hin, daß der wahre Grund seines Kummers damit nicht getroffen ist, daß etwas anderes dahinter steckt, was er nicht mitteilen will. Und dies zeigt sich auch alsbald, nachdem der Hof die Scene verlassen, in dem Monologe Hamlets, in dem er den bisher zurückgehaltenen Schmerz in mächtigen Gefühlswellen ausströmen läßt, den Schmerz nicht über den Tod des Vaters, sondern über die Lieb- und Treulosigkeit der Mutter, über ihre hastige, aller Sitte und allem Anstand Hohn sprechende Wiedervermählung mit dem verhaßten Oheim, noch nicht zwei Monate nach des geliebten Vaters Tod [2]).

Dieser Schmerz ist sonach sittlicher Natur; sein Sittlichkeitsgefühl ist durch das Gebahren der Mutter, der eigenen Mutter gegen den Vater („why she, even she!") verletzt, empört, und zwar in so hohem, leidenschaftlichem Maße, daß ihn die ganze Welt anekelt und er sich nach dem Tode sehnt, ja an Selbstmord denkt. Hamlets Schmerz ist daher weiter ein Gefühl höchster Bitterkeit, seine Trauer ist verbunden mit leidenschaftlichem Zorn und Unwillen gegen die Urheber des Aergernisses. Es ist das ein wichtiger Punkt, der häufig verkannt worden ist. Durch die Anfangsworte des Monologs („O schmölze doch dies allzu feste Fleisch" u. s. w.; s. die Stelle oben S. 60) hat man sich verleiten lassen, in demselben den Ausdruck einer weichen elegischen Trauer, einer rührseligen, hinschmelzenden Wehmut zu sehen, und gerade auf Grund hiervon hat man dann aus Hamlet jenes weiche, zarte, empfindsame Wesen gemacht, das uns im ersten Teile dieser Untersuchungen mehrfach begegnet ist [3]). Nichts kann falscher sein! Wenn Hamlet wünscht, daß sein Fleisch zerschmelzen und in einen Tau sich auflösen möchte, so drückt

---

[2]) In der ersten Quartausgabe von 1603 gibt Hamlet dem König auf dessen Aufforderung, die Trauer abzulegen, scheinbar zu, daß der Tod seines Vaters der Grund seiner Trauer sei:

Him have I lost, I must of force forgoe,

ähnlich wie Helena in „Ende gut, Alles gut" I, 1 ihren Schmerz über die Entfernung des Geliebten der Gräfin gegenüber hinter der Trauer um ihren Vater zu verbergen sucht und ihm erst, als sie allein ist, in einem Monologe offen Ausdruck gibt. Bedeutsamerweise hat der Dichter dies bei der späteren Bearbeitung gestrichen, da ihm offenbar ein solches Eingehen auf die Heuchelei des Königs mit Hamlets Charakter wie mit seinem Verhältnis zu jenem nicht im Einklang zu stehen schien.

[3]) Wie im vorigen Jahrhundert, so wird auch heute noch unser Monolog von manchen Darstellern im Tone klagender Wehmut, mit thränenerstickter Stimme und unter reichlichem Gebrauche des Schnupftuchs vorgetragen. Diese ganz verfehlte Manier führt auf Garrick zurück, an den sich Brockmann anschloß (vgl. oben S. 11 Anm. 13), und diesem sind dann viele andere Hamletdarsteller in Deutschland gefolgt. Doch hatte schon Fr. L. Schröder in dem Monolog mehr den Ton bitteren Unwillens hervortreten lassen, und schon Schink hatte in seinen dramaturg. Fragm. I, 210 darüber bemerkt: „Der Schauspieler darf dabei nicht wie toll hin- und herlaufen, alle Augenblick das Schnupftüchelchen vor die Augen halten und weinen, wie ein Schulknabe, der seine Lektion nicht weiß."

dies lediglich seinen Widerwillen gegen das Leben und den Wunsch nach dessen Vernichtung, nicht aber eine weiche, hinschmelzende Stimmung seines Gemüts aus[4]). Schon seine bitteren, abweisenden Worte gegenüber dem König, das feindselige „mehr als verwandt und weniger als befreundet“[5]), das ironische „nicht doch, mein Fürst, ich habe zu viel Sonne“[6]), dann die unter dem Doppelsinn einen scharfen Vorwurf gegen die Königin bergenden Worte: „Ja, gnäd'ge Frau, es ist gemein“, — zeigen, daß Hamlets Stimmung von elegischer Trauer, von jeglicher Sentimentalität weit entfernt ist. Ebenso hat der Monolog selbst in seinem weiteren Gange keine Spur davon aufzuweisen; in dem „Pfui, pfui darüber!“ spricht sich heftiger Unwille aus und bei den Worten

---

[4]) So sagt auch Albany in Lear V, 3 bei der Kunde von all dem Unheil, das geschehen: „ich bin nah daran, mich aufzulösen“ (ready to dissolve), ohne daß bei dieser männlich kräftigen Natur an ein weiches Hinschmelzen gedacht werden könnte.

[5]) A little more than kin and less than kind. Die Schlegelsche Uebersetzung der Stelle: „mehr als befreundet, weniger als Freund“ trifft den Sinn nicht und ebenso haben ihn die bisherigen Ausleger, da sie über die Bedeutung von kin und kind nicht im klaren waren, meist verfehlt. Beide Worte sind hier adjektivisch gebraucht; kin heißt blutsverwandt, von gleicher Abstammung (vgl. Heinr. IVb. II, 2: Poins: Those that are kin to the king — never prick their finger, but they say: „there is some of the kings blood spilt; I am the kings poor cousin, Sir.“ Prince Henry: Nay, they will be kin to us, or they will fetch it from Japhet); kind dagegen heißt freundlich, lieb, befreundet (vgl. Laertes in IV, 5: dear maid, kind sister, sweet Ophelia). Da in unserer Stelle der König Hamlet als Vetter und als Sohn, sonach als doppelten Verwandten anredet, sagt dieser höhnisch: a little more than kin, d. h.: ja wohl, ein bißchen mehr als verwandt, doppelt verwandt; and less than kind, d. h.: und dennoch weniger als befreundet. Merkwürdigerweise ist die Stelle selbst den Engländern rätselhaft geblieben; so sagt Snider (The Shakespearian Drama, 1887, p. 326): Many explanations are given, still there remains the inexplicable. Im Deutschen könnte das Wortspiel so wiedergegeben werden: „Ja, mehr als Blutsfreund, wen'ger als befreundet“. Blutsfreund bezeichnet in der älteren Sprache die Blutsverwandten.

[6]) Wie so vieles im Hamlet, ist auch diese Aeußerung von der Kritik gründlich mißverstanden worden. Nach Werner, Sh.-Jahrb. V, 52, und Prölß, Hamlet S. 161, soll sie sich auf die vielen Gnadenbeweise des Königs gegen Hamlet beziehen; Döring S. 31 meint, es sei dabei an die Sonnenhitze als Bild der Trübsal zu denken; nach Dammes Ansicht (Preuß. Jahrbb. Bd. 66 S. 256 f.) will Hamlet damit sagen, ihm sei das Licht über den wahren Sachverhalt schon aufgegangen; Delius in seiner Ausgabe verweist auf das Sprichwort: out of God's blessing into the warm sun. Der wahre Sinn ergibt sich indes aus der vorangehenden Frage des Königs: „Wie, hängen stets noch Wolken über euch?“ An das hier gebrauchte Bild knüpft Hamlet an, indem er das „über ihm hängen“, wie so häufig in seinen ironischen Antworten, wörtlich nimmt, den Trauerwolken aber die Sonne des Hofglanzes gegenüber stellt: „Not so, my lord; I am too much i' the sun“, d. h. um mich herum sehe ich keine Wolken, sondern im Gegenteil zu viel Sonne, zu viel Glanz und Pracht für meine Trauer. Ueber die Sonne als Zeichen glänzenden Prunkes vgl. K. Johann III, 3:

Die Sonn' ist droben und der stolze Tag,
Umringt von den Ergötzungen der Welt,
Ist allzu üppig und zu bunt geputzt,
Um mir Gehör zu geben.

„Himmel und Erde! Muß ich gedenken?" „Und doch in einem Mond — laßt mich's nicht denken!" sehen wir ordentlich, wie sich sein ganzes Innere gegen das Geschehene aufbäumt. So bringen auch die Worte: „O Gott! o Gott! wie ekel, schaal und flach und unersprießlich scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!" fast in jeder (bei dem Vortrag darnach zu betonenden) Silbe tiefen Ekel und herben Widerwillen gegen die Welt zum Ausdruck. In diesem bittern Jammer sieht er nirgends einen Ausweg, nirgends eine Möglichkeit, die niedergedrückte Seele wieder zu erheben:

Es ist nicht und es wird auch nimmer gut.
Doch brich, mein Herz! denn schweigen muß mein Mund.

Daß auch die letzten Worte nichts Weiches, Ergebungsvolles an sich haben, sondern bitteren Unwillen über eine unerträgliche Situation ausdrücken, wird sich weiter unten in Verbindung mit einem anderen darin liegenden Charaktermerkmal herausstellen.

Es fragt sich nun, inwiefern dieser tief und bitter empfundene, das ganze Wesen ergreifende und verstimmende Seelenschmerz Hamlets geeignet ist, uns einen Aufschluß über seinen Charakter und sein Naturell zu geben. Der Schmerz ist nicht grundlos, er ist hervorgerufen durch ein Ereignis, welches wohl in jedem pietätvollen Sohne Unwillen und Abscheu erregen würde. Indes die leidenschaftliche Heftigkeit dieses Schmerzes, die Verbitterung, die sich des ganzen Gemütes bemächtigt und es mit Lebensüberdruß erfüllt hat, kann in jenem Ereignisse allein, das im Grunde doch nur eine wankelmütige Schwachheit und Anstandsverletzung darstellt, ihre Erklärung nicht finden; vielmehr weist sie auf eine höchst individuelle und eben darum charakteristische Eigenschaft seines Gemüts selbst hin. Welcher andere Mensch würde sich, unbeschadet seiner Pietät und seines Sittlichkeitsgefühls, durch die hastige Wiedervermählung der Mutter zu einem so maßlosen Schmerze, einer so trostlosen Verzweiflung hinreißen lassen, wie hier Hamlet! Da muß eine ganz besondere Reizbarkeit und Empfindlichkeit des sittlichen Gefühls, eine hochgradige Empfänglichkeit für trübe Eindrücke und die Neigung zu Grunde liegen, solche Eindrücke tief und schwer auf sich wirken zu lassen, sie zu steigern, zu übertreiben und in ihrem Lichte die ganze Welt anzusehen. Höchst charakteristisch ist in dieser Beziehung, wie Hamlet aus den zwei Monden, die seit des Vaters Tod verstrichen, allmählich nur einen Mond macht, um die „schnöde Hast" der Mutter um so greller erscheinen zu lassen und so seinem Schmerze desto mehr Nahrung zu geben[7]).

Ein so veranlagtes Gemüt nennen wir ein melancholisches, und so ergibt sich bereits in dieser Eingangsscene als ein Grundzug von Hamlets Wesen die Melancholie oder Schwermut, nicht sowohl im Sinne einer

[7]) Vgl. oben S. 116 Anm. 11. Das Uebertriebene in dem Schmerzausbruche Hamlets ist auch sonst wohl erkannt worden; statt aber das Charakteristische seines Empfindens darin zu sehen, nahm man es für ein Zeichen seines Pessimismus oder krankhafter Gemütszerrüttung.

andauernd vorhandenen Stimmung, als vielmehr einer angeborenen Anlage oder Disposition der Seele, auf gegebene Anlässe in tief melancholische Stimmungen zu verfallen und schwer darunter zu leiden. Ein solcher Anlaß war die rasche Wiedervermählung der Mutter; aber ohne jene angeborene Anlage, ohne das melancholische Temperament Hamlets würde dieser Anlaß nicht in solcher Weise auf ihn gewirkt haben. Hiemit ist es daher vollständig vereinbar, wenn Hamlet in II, 2 sagt, er habe erst seit kurzem (of late) alle seine Munterkeit eingebüßt [8]).

Daß Hamlet in der That melancholischer Gemütsart ist, hat der Dichter auch im weiteren Verlauf des Stückes teils direkt, teils indirekt mehrfach zum Ausdruck gebracht. In der 1. Quarto I, 2 redet ihn der König gleich zuerst mit den Worten an:

What meanes these sad and melancholy moodes?

Ferner sagt derselbe III, 1 nach der Belauschung des Gesprächs zwischen Hamlet und Ophelia:

Ihm ist was im Gemüt,
Worüber seine Schwermut (his melancholy) brütend sitzt.

Auch ist sich Hamlet selbst dieser Naturanlage wohl bewußt und im Monolog am Schlusse des 2. Akts leitet er eben hieraus die Möglichkeit ab, daß ihn der Geist getäuscht haben könne:

Ja und vielleicht,
Bei meiner Schwachheit und Melancholie,
(Da er sehr mächtig ist bei solchen Geistern)
Täuscht er mich zum Verderben.

Die Schwachheit (weakness), welche hier neben der Melancholie genannt ist, ist eben die bei melancholischen Naturen stark ausgeprägte Einbildungsfähigkeit, die Nachgiebigkeit gegen äußere, besonders trübe Eindrücke und die Neigung zu phantastischer Steigerung derselben [9]). Ein Beispiel dieser seiner

---

[8]) Man erkennt hieraus, wie in der Aeußerung Goethes, Wilh. Meister IV, 13: „Nicht traurig, nicht nachdenklich von Natur, wird ihm Trauer und Nachdenken (durch die jüngsten Erlebnisse) zur schweren Bürde", Richtiges und Unrichtiges gemischt ist. Hier wie bei vielen anderen Kritikern ist Naturanlage und aktuelle Stimmung nicht gehörig unterschieden worden.

[9]) Ueber diese Bedeutung der Schwachheit vgl. Leontes im Winterm. II, 3:

Nicht Ruhe Tag noch Nacht! Es ist nur Schwäche (weakness).
Den Vorfall so zu nehmen, nichts als Schwäche.

Beschrieben ist sie in Cäsar V, 3:

O hateful error, melancholy's child!
Why doest thou show to the apt (den dafür empfänglichen) thoughts of men
The things that are not?

Diese Schwachheit bildet auch einen Bestandteil der Schwäche des weiblichen Geschlechts (s. oben S. 64 Anm. 17); daher sagt Isabella in Maß f. M. II, 4:

Nennt mich denn zehnmal schwach,
Denn wir sind weich (soft), wie unsre Bildung ist,
Nachgiebig falschem Eindruck,

„Schwachheit" gibt uns Hamlet in I, 4, wo die Erscheinung des Geistes einen so überwältigenden Eindruck auf ihn macht, daß Horatio sagt: „Er kommt ganz außer sich vor Einbildung" (he waxes desperate with imagination), und auch schon vorher in I, 2 glaubt er beim bloßen Denken an seinen Vater, ihn vor sich zu sehen — in seines Geistes Aug'.

Einen treffenden Ausdruck findet sodann das melancholische Temperament Hamlets in der schon oben S. 63 f. besprochenen Auslassung II, 2, in der er in begeisterten Worten die Herrlichkeit der Welt und des Menschen preist und trotzdem bekennt, daß ihm in seiner Stimmung die Welt nichts ist, und er keine Lust am Manne hat und am Weibe auch nicht. Wie ihn auch sonst die Ungerechtigkeiten der Welt, die ihm als „Pfeil' und Schleudern des wütenden Geschicks", als „eine See von Plagen" erscheinen, tief innerlich bedrücken und Lebensüberdruß, Todessehnsucht und Selbstmordgedanken — Hauptmerkmale aller Melancholie — in ihm hervorrufen, zeigt der Monolog III, 1 „Sein oder Nichtsein". Und wie er, als richtiger Melancholiker, den Dingen, welche solche trüben Eindrücke hervorzurufen geeignet sind, selbst nachgeht, wie er mit einer Art von Wollust darin herumwühlt und ihren Eindruck durch phantastische Ausmalung zu steigern sucht, das ist in der Kirchhofscene V, 1 meisterhaft geschildert. Wie die Motte nach dem Lichte, zieht es ihn nach der Stätte des Todes, und er schwelgt ordentlich darin, den Gedanken an Tod und Vergänglichkeit in seiner Phantasie breit auszuspinnen. Wie überaus charakteristisch ist es, wenn er den Totengräber über die Dauer der Verwesung ausfragt, wenn er den Schädel aufhebt, daran riecht und ihn mit einem „Puh" [10]) wieder wegwirft. Er wußte, wie er riechen würde, schon vorher hatte er gesagt, daß ihm ganz übel werde (my gorge rises at it); aber er *wollte* diesen ekelhaften Geruch, diese widerwärtige Empfindung der Verwesung in sich aufnehmen, sich damit kitzeln, da sie einer Neigung seines Innern entspricht [11]).

Zwei irrige Auffassungen sind bezüglich der melancholischen Gemütsart Hamlets hier noch zurückzuweisen.

---

und der Geist in Hamlet III, 4 in Bezug auf die Königin:

In Schwachen wirkt die Einbildung am stärksten.

Es ist dies der *einzige* weibliche Zug in Hamlets Naturell, und den teilt er mit allen Melancholikern.

[10]) Das „Pah" der Schlegelschen Uebersetzung, welches der zweiten Quarto von 1604 entnommen ist, ist nichtssagend; die Folio von 1623 hat offenbar richtiger „puh", den Ausdruck des Ekels.

[11]) Wie sich vergrämte, lebensmüde Schwermut mit Vorliebe grausige Bilder des Todes und der Verwesung ausmalt und mit besonderer Lust sich daran weidet, hat Shakespeare mehrfach geschildert. So Constanze in K. Joh. III, 4:

O liebenswürd'ger holder Tod!
Balsamischer Gestank! gesunde Fäulnis! u. s. w.

Ferner Richard II. III, 3:

Von Troste rede niemand,
Von Gräbern sprecht, von Würmern, Leichensteinen!

Einmal wollten Viele in Hamlets Melancholie ein Zeichen krankhafter Gemütszerrüttung sehen und ihn eben deshalb für geisteskrank erklären; insbesondere haben sich in diesem Sinne auch mehrere medizinische Schriftsteller über Hamlet ausgesprochen[12]). Allerdings kann ja Melancholie auch krankhafter Natur sein, auf einer krankhaften Affektion des Gehirns beruhen; das ist Shakespeare wohl bekannt[13]). Allein verschieden davon, wie ihm ebenfalls bekannt, ist Schwermut und Trübsinn als Ausfluß eines melancholischen Temperaments[14]).

Wenn eine solche Schwermut auch vielfach die gleichen äußeren Symptome aufweist, wie krankhafte Melancholie und wenn sie auch, sofern ihr zu reichlich und ununterbrochen Nahrung geboten wird, in wirkliche Erkrankung übergehen kann[15]), so unterscheidet sie sich doch von letzterer, welche von innen kommt und von äußeren Einflüssen unabhängig ist, wesentlich dadurch, daß sie stets durch trübe Einwirkungen auf das Gemüt, durch bestimmte äußere Ursachen und Anlässe bedingt ist[16]) und daß sie daher durch Beseitigung dieser Ursachen und mehr noch durch entgegengesetzte heitere Eindrücke zurückgedrängt und überwunden werden kann[17]). Daß dies gerade bei Hamlet der Fall, daß seine jetzige Verstimmung erst durch seine jüngsten Erfahrungen hervorgerufen und daß sie, wenn auch tiefgehend, so doch nicht dauernd und unüberwindlich ist, ist bereits oben im vierten Kapitel ausführ-

---

[12]) So C. Thiersch, Medizinische Glossen zum Hamlet (in Lindaus Nord und Süd VI, 247 ff.), R. Sigismund, Die medizinische Kenntnis Shakespeares (im Sh.-Jahrb. XVI, 109 ff.), E. Stenger, Der Hamlet-Charakter, eine psychiatrische Shakespeare-Studie, Berlin 1883, sowie die bei Furness, New Var. Ed. IV, 195 ff. angeführten Schriften englischer Aerzte; vgl. oben S. 49 f., 67 f. Vgl. dagegen die ebenso sachkundigen, wie auf feinem Verständnis des Dichters beruhenden Ausführungen eines französischen Arztes, E. Onimus, La psychologie médicale dans les drames de Shakespeare (Revue des deux Mondes vom 1. April 1876 S. 635—657).

[13]) Vgl. Komödie der Irrungen V, 1.

[14]) Mehrfach führt uns Shakespeare in seinen Dramen Melancholiker vor, bei welchen, wie beim Kaufmann von Venedig, bei Don Juan in „Viel Lärm um Nichts", bei Jaques in „Wie es euch gefällt", bei Polyxenes im Wintermärchen, von psychischer Erkrankung keine Rede sein kann.

[15]) Vgl. Vorspiel zur Bez. Widersp.:

Weil zuviel Trübsinn euer Blut verdickt,
Und Traurigkeit (melancholy) des Wahnsinns Amme ist.

[16]) Vgl. Viel Lärm I, 3: „Conrad: Was der Tausend, mein Prinz, warum seid ihr denn so übermäßig schwermütig (sad)? Don Juan: Weil ich übermäßig viel Ursache dazu habe; deshalb ist auch meine Verstimmung (sadness) ohne Maß. — Ich kann nicht verbergen, was ich bin; ich muß verdrießlich (sad) sein, wenn ich Ursache dazu habe."

[17]) Daher sagt im Winterm. I, 1 der melancholische Polyxenes von seinem Prinzen:

Er heilt durch tausend Kinderei'n Gedanken,
Die sonst mein Blut verdickten,

und in IV, 3 heißt es von ihm: „Der König ist an Bord eines neuen Schiffes gegangen, um die Melancholie auszutreiben und sich zu zerstreuen."

lich gezeigt worden. Der Annahme eines Krankheitszustandes steht ferner der ebenfalls bereits hervorgehobene Umstand entgegen, daß sich Hamlet der subjektiven Ursache seines Trübsinns und seines Widerwillens gegen die Welt klar bewußt ist, und weiter, daß er zwar mehrfach von Selbstmord *spricht*, aber nie ernstlich daran denkt, ihn *auszuführen*. Krankhafte Melancholie drängt unwiderstehlich zum Selbstmord; in Hamlet dagegen reagiert, wie wir bei dem Monolog III, 1 noch sehen werden, das Naturell gegen jeden solchen Gedanken und gibt ihm stets Gründe an die Hand, davon abzusehen.

Aus dem Bisherigen folgt zugleich, daß wir es bei Hamlet auch nicht etwa mit einem Zwischenzustand zu thun haben, der in wirkliche Geisteskrankheit überzugehen droht. Hamlet wird, wenn er am Leben bleibt, immer so sein, wie ihn der Dichter geschildert hat; seine Neigung zur Melancholie ist ein angeborener, sich gleich bleibender Zug seines Naturells, nicht ein fortschreitender Krankheitsprozeß[18]). Das hat denn auch der Dichter darin zum Ausdruck gebracht, daß, obgleich Hamlets Melancholie bekannt ist, ihn doch niemand im Stück für geisteskrank hält und erst seine *Verstellung* bei den Uneingeweihten den Glauben hervorruft, daß er es *jetzt* geworden sei. Die Freunde dagegen nehmen Hamlets Ankündigung in I, 5, daß er sich wahnsinnig *stellen* werde, ganz ernsthaft auf; Horatio insbesondere zweifelt so wenig an Hamlets geistiger Gesundheit, daß er ihn I, 4 warnt, dem Geiste zu folgen, da dieser sich in eine Schreckgestalt kleiden und ihn *dann* der Herrschaft der Vernunft *berauben* und zum Wahnsinn *treiben* könne (which might deprive your sovereignety of reason and draw you into madness).

Auch Hamlets eigene Versicherung gegenüber seiner Mutter in III, 4, daß er in keiner wirklichen Tollheit, sondern nur toll aus List (mad in craft) sei, muß als Zeichen gelten, daß der Dichter nicht einen Geisteskranken in

---

[18]) Vgl. hierüber besonders den in Anm. 12 genannten Aufsatz von Onimus: „S'il est vrai que la maladie commence souvent avec les idées dominantes qu'on retrouve chez Hamlet, il est impossible de considérer ces idées comme la preuve de perturbations cérébrales. Ces idées peuvent exister chez des individus qui jamais ne seront fous, qui ne donneront même jamais le moindre signe réel de trouble intellectuel, mais dont l'âme trop impressionable, trop émue et ouverte, trop peu égoïste, s'affecte de toutes les injustices du monde. — — Les natures comme celles d'Hamlet sont de bonne heure rêveuses et souffrantes; elles sont toutes de sensibilité, d'expansion, d'enthousiasme ou de désillusion, selon les circonstances; mais malgré leur bizarrerie, leur originalité et leur conduite qui souvent est opposée aux règles communes, ces individus ne deviendront jamais des aliénés; tels ils sont nés et tels ils resteront. — Voilà pourquoi nous ne croyons pas qu'Hamlet soit dans un de ces états intermédiaires entre la raison et la folie qu'on a nommés la période d'incubation. — Ce n'est pas un type intermédiaire, c'est un type réel et complet." Einen weiteren Beweis für Hamlets geistige Gesundheit sieht der Verfasser darin, daß sich sein Gemüt nie mit seiner eigenen Person beschäftigt, sondern durch die Fehler und Laster der Gesellschaft bedrückt wird, während les mélancoliques aliénés en effet restent froids et indifférents à toutes les questions générales. Concentrés en eux-mêmes, ils n'étendent pas leurs idées au-delà de leur personne et ne songent qu'à leurs propres maux.

ihm hat darstellen wollen. Denn wenn es auch sehr gewöhnlich ist, daß solche Kranke eifrig bestrebt sind, sich als gesund und ihre Hallucinationen als wirkliche Wahrnehmungen hinzustellen, so bestreitet doch Hamlet seinen Wahnwitz hier nicht wie ein Kranker, der aus persönlichen Gründen für gesund gelten will, sondern zu dem ganz speziellen Zweck, um mit seiner Strafrede das Gewissen der Mutter zu treffen, damit diese „nicht die Schmeichelsalb' auf ihre Seele lege, daß nur sein Wahnwitz spreche". Auch handelt es sich bei seiner Vision des Geistes gerade *nicht* um eine Sinnestäuschung, sondern um eine wirklich wahrgenommene Erscheinung. Und welcher wirklich Geisteskranke würde sich selbst als „toll aus List" bezeichnen und überhaupt absichtlich den Wahnsinnigen spielen? Ein solcher Verstoß gegen Natur und Wahrheit kann unserem Dichter, der in Sachen der Geisteskrankheiten so wohl Bescheid wußte, unmöglich zugetraut werden.

Seine wahre Meinung hat der Dichter endlich in sehr deutlicher und eigentlich jedes Mißverständnis ausschließender Weise ausgedrückt, wenn er III, 1 einen so scharfen Menschenkenner wie den König, der zu Anfang des Akts noch von Hamlets Verrücktheit gesprochen, nach Belauschung des Gesprächs mit Ophelia sagen läßt:

> Was er sprach, obwohl ein wenig wüst,
> *War nicht wie Wahnsinn*;

aber: „ihm ist was im Gemüt, worüber seine Schwermut brütend sitzt." Der König erkennt also, und im Sinne des Dichters offenbar richtig, daß Hamlet *nicht krank*, sondern nur durch einen bestimmten Anlaß in schwermütige Stimmung und brütende Gedanken versetzt ist, und eben deshalb will er ihn zur Zerstreuung auf die Reise nach England schicken.

So findet die Annahme von Hamlets Geisteskrankheit, die oben S. 50 aus allgemeinen ästhetischen Gründen bekämpft wurde, auch in dem Inhalt des Stückes selbst ihre Widerlegung. Daß auch die *Handlungen* Hamlets nichts Krankhaftes an sich haben, wird der weitere Verlauf dieser Darstellung ergeben.

Der zweite Irrtum, der hier zu widerlegen ist, besteht darin, daß man die *Melancholie* Hamlets mit *Phlegma*, seine *Schwermut* mit sentimentaler *Wehmut* verwechselte und ihm demgemäß eine ruhige, weiche, sanfte, leidenschaftslose Natur beilegte[19]). Wie schon vorhin bei dem Monolog I, 2 gezeigt, trifft dies nicht zu. Das melancholische Temperament ist ein leiden-

[19]) In dieser Verwechselung liegt eine der Hauptursachen für die bisherige Verkennung des Hamletcharakters; auf ihr beruht die Auffassung des vorigen Jahrhunderts, ebenso aber auch die Charakteristik, welche *Goethe* und seine Nachfolger von Hamlet gegeben. So sagt *Gervinus* III, 262: „Sein Temperament ist ruhig, still, phlegmatisch, ohne Galle", und noch allerneuestens spricht *Alois Brandl* (Deutsche Litteraturzeitung 1891 Nr. 33 Sp. 1202) von dem „*Ueberweichen* seines Fühlens". Gerade das Gegenteil ist richtig. Bei solchen Auffassungen aber konnte es freilich nicht ausbleiben, daß man allenthalben auf Widersprüche in Hamlets Wesen stieß, an denen der Dichter selbst ganz unschuldig ist.

schaftliches Temperament; die melancholische Schmerzempfindung ist heftig, bitter, unduldsam, sie wühlt das Innerste im Menschen auf und führt leicht zu gewaltigen, hochleidenschaftlichen Gefühlsausbrüchen[20]). Das zeigt sich auch bei Hamlet durchweg. Wir finden in ihm keine Spur von Weichheit, Sanftmut und duldender Ergebung; alles Schmerzliche verbittert, erregt und empört ihn aufs heftigste. Seine bittere Grundstimmung zeigt sich in seinen beißenden Ironien und Sarkasmen, die das ganze Stück durchziehen; die heftige, leidenschaftliche Herbigkeit seines Schmerzes kommt, wie in dem Monolog I, 2, so auch in dem Monolog I, 5 nach dem Verschwinden des Geistes (über das „Schreibtafel her" vgl. oben S. 58 f.), in dem Monolog am Schlusse des 2. Akts, in dem Gespräch mit Ophelia III, 1, in der Strafrede an die Mutter III, 4 zum deutlichen Ausdruck. Wie charakteristisch ist es, wenn Hamlet an der letzteren Stelle die That der Mutter bei Himmel und Erde dieselbe trauervolle Empörung hervorrufen läßt, die er in sich selbst fühlt, und wenn er ähnlich am Schlusse des 1. Akts durch das Verbrechen des Oheims die ganze Zeit ausgerenkt sein läßt, wie er selbst dadurch aus dem Gleichgewicht gebracht ist (vgl. oben S. 67 Anm. 20).

So tritt uns Hamlet als eine tief leidenschaftliche Natur, als der richtige Temperamentsmensch entgegen, der den auf ihn eindringenden schmerzlichen Ereignissen widerstandslos preisgegeben ist. Seine Leidenschaft beherrscht ihn vollständig und knechtet seine Seele, so daß er namenlos darunter zu leiden hat. Standhaftigkeit, Gleichmut, Seelenstärke den „Stößen des Geschicks" gegenüber kennt er nicht; es fehlt ihm die „Reife", von der Edgar im König Lear V, 2 spricht[21]); er hat in Wahrheit, wie der König I, 2 zu ihm sagt, „a heart unfortified, a mind impatient".

Wenn dem gegenüber Hamlet im Monolog am Schlusse des 2. Akts meint, er habe Taubenleber und zu wenig Galle, um äußeren Druck bitter zu empfinden, so täuscht er sich selbst, oder vielmehr: er glaubt selbst nicht daran, ebenso wenig, wie er an seine Feigheit glaubt, die er sich an derselben Stelle vorwirft (vgl. oben S. 29), und er widerlegt denn auch diesen angeblichen Mangel an Galle alsbald dadurch, daß er fast im selben Atem die stärksten, galligsten Ausdrücke gegen den König wie gegen sich selbst schleudert. Daß Hamlet in der That ein deutliches Bewußtsein von dieser widerstandslosen Leidenschaftlichkeit hat und sie als einen Mangel empfindet, das zeigt er in der berühmten Lobrede auf den gegen die Schläge des Schicksals mit Seelenstärke und stoischem Gleichmut gewappneten Horatio (III, 2), den er mit edlem Sinn gerade um dieser ihm fehlenden Eigenschaft willen so hoch

---

[20]) Ueber die Leidenschaftlichkeit der Melancholie vgl. Kom. d. Irr. V, 1:

Trübe Schwermut und Melancholie,
Der grimmigen Verzweiflung nah verwandt.

[21]) Was? Wieder Schwermut? Dulden muß der Mensch
Sein Scheiden aus der Welt, wie seine Ankunft:
Reif sein ist alles (ripeness is all).

bewundert und als Freund in sein Herz schließt. Im Gegenbilde des Horatio schildert er hier indirekt seinen eigenen Charakter:

Seit meine teure Seele [22]) Herrin war
Von ihrer Wahl und Menschen unterschied,
Hat sie dich auserkoren. Denn du warst,
Als littst du nichts, indem du alles litteſt;
Ein Mann, der Stöß' und Gaben vom Geschick
Mit gleichem Dank genommen: und gesegnet,
Weß Blut und Urteil sich so gut vermischt,
Daß er zur Pfeife nicht Fortunen dient,
Den Ton zu spielen, den ihr Finger greift.
Gebt mir den Mann, den seine Leidenschaft
Nicht macht zum Sklaven, und ich will ihn hegen
Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen,
Wie ich dich hege. [23]) —

Das melancholische Temperament neigt hauptsächlich dazu, trübe, herabstimmende Eindrücke in sich aufzunehmen; indes ist es auch freudigen, erhebenden Eindrücken nicht unzugänglich, und diese vermögen dann die Seele ebenso mit aufgeräumter Heiterkeit, ja ausgelassener Lustigkeit oder mit begeistertem Enthusiasmus zu erfüllen, wie jene mit Trübsinn und Schwermut. Ein Wechsel der Eindrücke kann hier leicht dazu führen, daß die eine Stimmung rasch und plötzlich in die andere übergeht, ja, es kann unvermittelt ein Umschlag von einem Extrem ins andere stattfinden. Nur werden sich die trüben Eindrücke dabei stets als die nachhaltigeren erweisen und die trübe,

---

[22]) My dear soul. An dem „dear" hat Reichel, Sh.-Litteratur S. 364 f. (über dieses Buch s. oben 137 f.), sowie im Magazin für die Litteratur 1891 Nr. 36, Anstoß genommen, weil es abgeschmackt sei, wenn Hamlet von seiner „teuren Seele" spreche; mit der ihm eigenen Willkür hat er daher einen Druckfehler angenommen und das „dear" in „dearn", d. h. einsam, verändert. Für Kenner der Shakespeareschen Sprache, zu denen freilich der genannte Schriftsteller nicht gehört, hat indes die Redensart „my dear soul" nichts Auffälliges; dear bezeichnet vielfach das innig Zugehörende, „Alles, was uns nahe geht oder nahe steht, in freundlichem wie im feindlichen Sinn" (Delius). So im Kaufm. III, 5: O dear discretion, in Lear I, 4: thy dear judgment; Hamlet sagt I, 2: my dearest foe, und der König in der ersten Quarto IV, 5: Allas, dear heart! Sprechen doch auch wir von der „lieben Seele". Dagegen kommt dearn im Sinne von „einsam" bei Shakespeare überhaupt nicht vor.

[23]) Seelenstärke und Gleichmut gegenüber den Schicksalsschlägen gilt insbesondere als die Tugend der alten Römer, und so hat sie auch Shakespeare mehrfach gerade seinen römischen Helden und Heldinnen beigelegt; so Coriolans Mutter Volumnia (IV, 1), so dem Pompejus und Antonius in Ant. und Cleop. II, 6. IV, 12 a. E., so der Portia, Catos Tochter, in Cäsar II, 1. Daher scheint es nicht ohne Absicht, wenn dem Träger dieser Römertugend in unserem Stück, der sich am Schlusse selbst für einen alten Römer erklärt, der römische Name „Horatio" gegeben ist, vielleicht mit Bezug auf den Dichter Horaz, den Sänger der Ode: Justum et tenacem propositi virum (III, 3), die mit den Versen schließt:

Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae,

und die dem Dichter aus Montaignes Essays I, 19, II, 3 bekannt sein konnte.

niedergedrückte Stimmung wird daher, bis sie durch die Zeit gänzlich überwunden, je nur vorübergehend einer erhobenen oder heiteren Platz machen. Wie dies bei Hamlet der Fall, ist bereits oben S. 64 f. gezeigt worden. Auf seinem Temperamente selbst und dem Wechsel der äußeren Eindrücke beruht der mehrfach bei ihm zu beobachtende plötzliche Stimmungswechsel, den man meist unrichtig erklärt, insbesondere ebenfalls für ein Zeichen seiner krankhaften Seelenzerrüttung angesehen hat. —

Es fragt sich nunmehr, welche Bedeutung das melancholische Temperament in praktischer Beziehung hat, welchen Einfluß es auf das Wollen und Handeln des Menschen ausübt und welche Konsequenzen sich daher auch für Hamlet in dieser Hinsicht ergeben.

Die Gemütsart oder das Temperament beruht auf der physischen Beschaffenheit, der Körperkonstitution des Menschen, und diese ist es auch, welche den Einfluß des Temperaments auf das Handeln bestimmt. Das ist bei Shakespeare durchweg anerkannt und zur Geltung gebracht; alle seine Psychologie ruht auf physiologischer Grundlage. Diese physiologische Grundlage, wie der Dichter sie sich vorstellt, ist daher zunächst ins Auge zu fassen[24]).

Als denjenigen Bestandteil des körperlichen Organismus, welcher das menschliche Empfinden vornehmlich bestimmt, betrachtet Shakespeare das Blut. Aus dem Blut gehen ihm alle natürlichen (instinktiven) Gefühle, Neigungen, Begierden, Triebe hervor, das Blut ist ihm insbesondere Quelle und Sitz der Leidenschaften, und er gebraucht daher das Wort Blut vielfach ohne weiteres zur Bezeichnung dieser seelischen Affekte[25]). Dem Blute — der Natur, der Sinnlichkeit — steht dann gegenüber das Gehirn (brain), die Vernunft (reason) oder das Urteil (judgement), d. h. die Summe der geistigen und sittlichen Kräfte im Menschen, durch welche er die Begierden und Leidenschaften des Bluts zu zügeln und zu beherrschen vermag[26]). Wir werden

---

[24]) Ueber Shakespeares medizinische Kenntnisse, insbesondere seine Kenntnis vom Einfluß des Körpers auf die Seele vgl. K. Elze, W. Shakespeare S. 459 ff., H. Aubert, Shakespeare als Mediziner, Rostock 1873, sowie den oben Anm. 12 angef. Aufsatz von Sigismund.

[25]) Aus der großen Zahl hierauf bezüglicher Stellen will ich nur einige herausheben. Heinr. IVb. IV, 4: „Siehst du sein Blut zur Fröhlichkeit geneigt" — Sturm IV, 1: „Die stärksten Schwüre sind Stroh dem Feu'r im Blut." — Wie es euch gefällt V, 4: „to swear and to forswear, according as marriage binds and blood breaks." — Viel Lärm II, 1: „Schönheit weiß durch Zauberkünste Treu' in Blut zu wandeln." — Maß f. M. II, 4: „Blut du behältst dein Recht (blood thou art blood). — Im K. Lear III, 5 sagt Edmund: „I will persever in my course of loyalty, though the conflict be sore between that and my blood." — Ebenda IV, 2 Albany: „Ziemte mir's, daß diese Hand gehorchte meinem Blut, sie möchte leicht zerreißen" u. s. w. — In Troilus III, 3 flucht Thersites: „Dein Blut regiere dich bis an deinen Tod." — Ende gut I, 3: „Our blood to us, this (love's passion) to our blood is born." — Sonett 109: „Though in my nature reign'd all frailties that besiege all kind of blood."

[26]) Vgl. Porzia im Kaufm. I, 2: „Das Gehirn kann Gesetze für das Blut ausfindig machen; aber eine hitzige Natur springt über eine kalte Vorschrift hinaus."

späterhin sehen, wie auf diesem Gegensatze zwischen Blut und Urteil, zwischen Natur und Vernunft alle Tragik unsres Dichters beruht.

Von der Beschaffenheit des Blutes hängt es ab, wie und was der Mensch empfindet, welche Neigungen und Abneigungen, ob Triebe zum Handeln oder Hemmungen dagegen in ihm aufsteigen. Ein doppelter Gegensatz, entsprechend den vier Temperamenten, kommt hauptsächlich hierfür in Betracht; der eine betrifft die Menge und Wärme, der andere die Dichtigkeit und Beweglichkeit des Blutes. In ersterer Beziehung ist das Blut entweder voll und warm (heiß) oder spärlich und kalt (lau), womit der Gegensatz des cholerischen und phlegmatischen Temperaments zusammenhängt; in letzterer entweder leichtflüssig und rasch, das Zeichen des sanguinischen Temperaments, oder aber schwer, dick und langsam, und solches Blut ist nun das Attribut des melancholischen Temperaments, wie auch umgekehrt trübe, schwermütige Stimmungen ihrerseits zur Verdickung des Blutes beitragen. So sagt König Johann zu Hubert III, 3:

Und hätte Schwermut (melancholy), jener düstre Geist,
Dein Blut gedörrt, es schwer und dick gemacht,
Das sonst mit Kitzeln durch die Adern läuft,
Und treibt den Geck, Gelächter, in die Augen,
Daß eitle Lustigkeit die Backen bläht.

Ferner führe ich folgende Stellen an: im Wintermärchen I, 1 sagt Polyxenes:

Er — heilt durch tausend Kinderei'n Gedanken,
Die sonst mein Blut verdickten.

Kent im K. Lear II, 4: „Mehr Manns als Urteils in mir fühlend" (having more man than wit about me).

Othello II, 3: Mein Blut beginnt zu meistern die Vernunft,
Und Leidenschaft, mein helles Urteil trübend,
Maßt sich die Führung an.

Ebenda I, 3 sagt Jago: „Hätte der Wagebalken unseres Lebens nicht eine Schale von Vernunft, um eine andere von Sinnlichkeit aufzuwiegen, so würde unser Blut und die Niedrigkeit unserer Natur uns zu den ausschweifendsten Verkehrtheiten führen." Besonders häufig ist dieser Gegensatz im Hamlet selbst ausgesprochen; so in

I, 2: Soweit hat Urteil die Natur bekämpft.

I, 4: Ein Uebermaß in ihres Blutes Mischung,
Das Dämm' und Schanzen der Vernunft oft einbricht.

III, 2: — — und gesegnet,
Weß Blut und Urteil sich so gut vermischt,
Daß er zur Pfeife nicht Fortunen dient.

III, 4: — — Denn in eurem Alter
Ist der Tumult im Blute zahm: es schleicht
Und wartet auf das Urteil.

III, 4: Reason pardons will (d. h. die Begierde).

Siehe auch noch A Lovers Complaint. Strophe 24:

Nor gives it satisfaction to our blood,
That we must curb it upon others' proof;
— — —
O appetite, from judgement stand aloof.

Vorspiel zur Bezähmung der Widerspenstigen:

Weil zu viel Trübsinn euer Blut verdickt.

In Troilus V, 5 sagt Ulysses von Achill, dessen Geist „trüb ist, wie ein gestörter Quell" (III, 3):

Patroklus' Fall erregt sein schläfrig Blut.

Das dicke Blut ist dunkel, schwarz im Gegensatz zu dem leichten, welches hell und rot ist; daher hat der Melancholiker eine livide, grüngelbliche, dunkelblasse Gesichtsfarbe. So ist in „Was ihr wollt" II, 4 von green and yellow melancholy, in „Liebes Leid und Lust" I, 1 von sable-coloured melancholy, von black-oppressing humour die Rede. In der „Komödie der Irrungen" IV, 2 fragt Adriana zugleich nach Farbe und Stimmung des Antipholus:

Look'd he or red or pale? or sad or merrily?

und ebenso fragt Hamlet I, 2, da ihm die Freunde von der Erscheinung des Geists berichten und Horatio sagt, er habe eine Miene mehr des Kummers als des Zorns gehabt, um die Richtigkeit dieser Angabe zu prüfen: „blaß oder rot?"

Dickes, schweres Blut hat nun eine gewisse Schwerfälligkeit und Trägheit der körperlichen Organe, besonders der Bewegungsorgane zur Folge und es bedarf einer besonderen Anstrengung, sie in Funktion zu setzen, wie sie andrerseits leicht der Ermüdung und Erlahmung ausgesetzt sind. Jede Thätigkeit, welche größeren Kraftaufwand erfordert, bei welcher es gilt, einen äußeren Widerstand zu bewältigen, ist daher für den dickblütigen Menschen mit ganz besonderer innerer Mühe und Arbeit verbunden; eine andauernde, gehäufte, intensive Kraftentfaltung kann von ihm nur unter außerordentlichster Anstrengung, durch die größte Willensenergie und Selbstüberwindung geleistet werden und sie wird stets, auch im Falle des Gelingens, eine Erschlaffung und Erschöpfung des ganzen Menschen im Gefolge haben.

Daraus ergibt sich, daß derartig organisierte Menschen von einem instinktiven Gefühle der Unlust und Abneigung gegen jede Anstrengung und gegen jedes, eine solche erfordernde Handeln beseelt sind, daß sie sich nur ungern zu einem Eingreifen in die widerstrebenden Verhältnisse der Außenwelt entschließen und sich diesem, wo und wie es immer geht, zu entziehen suchen, ja, daß sie selbst bei unbefriedigender und schmerzlicher Lage es lieber bei dem bestehenden Zustand belassen und dessen Widerwärtigkeit weiter erdulden, als daß sie die noch peinlichere Mühe und Last auf sich nehmen, eine Aenderung herbeizuführen. Kurz, die träge körperliche Konstitution bewirkt bei solchen Personen eine seelische Trägheit, eine Trägheit des Wollens, sie läßt keine Triebe zur Aktivität in ihnen aufkommen und sie ist sogar geeignet, anderweiten Motiven zum Handeln ein starkes Hemmnis entgegen zu setzen.

So stehen Trübsinn und Trägheit, leidenschaftliche, unduldsame Schmerzempfindung und Unlust, ihr durch thatkräftiges Handeln Abhilfe zu verschaffen,

bei dem melancholischen Temperamente neben einander und gerade dies Zusammentreffen erzeugt in dem Melancholiker jenes Gefühl tiefer Unseligkeit und Verzweiflung, jenen Ekel und Widerwillen gegen die ganze Welt wie gegen das eigene Sein, jene Sehnsucht nach der Ruhe im Tode, die uns bei Hamlet schon im ersten Monologe entgegen treten.

Traurigkeit und Trägheit, Schwermut und Schwerfälligkeit werden bei Shakespeare häufig als zusammengehörige Korrelate genannt, ebenso wie sich umgekehrt Heiterkeit und Rührigkeit, munteres Wesen und Thatenlust bei ihm einander entsprechen. Zunächst geschieht dies mehrfach in bildlicher Weise bei leblosen oder abstrakten Dingen. So wird in Richard II. I, 3 der an sich traurige Winter als träge (lagging), der Mai hingegen als lustig (wanton) bezeichnet; den unbeweglichen, faulen Sumpf nennt dagegen Prinz Heinz melancholisch (Heinrich IV a. I, 2: the melancholy of Moor-ditch, ein sumpfiger Graben außerhalb Londons); ebenso heißt der Fluß der Unterwelt, der Lethe, an dessen Ufer nach Hamlet I, 5 träges, feistes Kraut wächst, in Richard III. I, 4 melancholisch, und in Antonius und Kleopatra II, 1 ist von seiner trüben Trägheit die Rede (a Lethe'd dulness). Besonders wird der schwarzen Nacht sowohl Schwermut wie Trägheit zugeschrieben, wie in Heinrich VI b. IV, 1:

> Lautheulend treiben Wölfe nun die Mähren,
> Wovon die schwermutsvolle Nacht (the tragic melancholy night) geschleppt wird,
> Die ihre trägen Fitt'ge, schlaff gedehnt (their drowsy, slow and flagging wings)
> Auf Gräber senken u. s. w.

Daher sagt Lorenzo im Kaufmann von Venedig V, 1 von dem Menschen, der keinen Sinn für Musik hat:

> Die Regung seines Sinns ist träg wie Nacht (dull as night),
> Sein Fühlen (his affections) düster wie der Erebus.

In gleicher Weise werden diese Eigenschaften dann auch bei Menschen mit einander in Verbindung gebracht. So sagt Kleopatra IV, 13:

> All' unsre Stärke ging in Schwermut (heaviness) unter.

Richard III. III, 1:

> Der Reis' Ermüdung macht euch melancholisch.

Im Kaufmann von Venedig ist mit Antonios melancholischer Stimmung Unlust zur Thätigkeit verbunden, ebenso bei Jaques, dem Monsieur Melancholie, in „Wie es euch gefällt".

Andererseits sagt Brutus in Cäsar II, 1:

> Seht, werte Männer, frisch und fröhlich aus;
> — Führt's hindurch, wie unsre röm'schen Helden,[27])
> Mit munterm Geist und würd'ger Festigkeit;

[27]) „As our Roman actors do." Die Schlegelsche Uebersetzung: „wie Helden unsrer Bühne" ist nicht richtig; actors bedeutet hier nicht „Schauspieler", was gar

und daß ein solches Handeln rasches, leichtbewegliches Blut erfordert, ergibt sich aus den Worten Gaunts zu Bolingbroke in Richard II. I, 3:

Schnell wie der Blitz sei in der Ausführung,
— Reg' auf dein junges Blut, sei brav und lebe!

Diese Verbindung von Trübsinn und Trägheit hat der Dichter der Natur selbst abgelauscht; die Erfahrung bestätigt sie vollständig[28]). Ja, selbst die Sprache legt Zeugnis für ihre Richtigkeit ab, indem einerseits im Englischen die Worte dull, heavy, slow sowohl träg, schwer, langsam, als auch traurig, trüb, melancholisch bedeuten[29]), und indem andrerseits das deutsche Wort „träge" ursprünglich keine andre Bedeutung als „traurig, verdrossen" hat[30]).

Nach allem Bisherigen darf bereits als sicher angenommen werden, daß der Dichter seinem Hamlet neben der Empfänglichkeit für trübe Eindrücke und der Neigung zu leidenschaftlich schmerzlichen Empfindungen auch jene Trägheit und Abneigung gegen anstrengende Thätigkeit verliehen habe, welche das Merkmal des melancholischen Temperaments in praktischer Hinsicht bildet. Und in der That finden sich hierfür in unserem Stücke, ganz abgesehen von Hamlets Verhalten gegenüber seiner Rachepflicht, eine Reihe von Anzeigen, über deren Deutung, wenn dieser Gesichtspunkt erst einmal gewonnen ist, ein Zweifel kaum mehr bestehen kann.

Charakteristisch in dieser Beziehung ist zunächst die nicht wegzuleugnende Thatsache, daß Hamlet, abgesehen von dem Stelldichein auf der Terrasse und der Annahme der Wahnsinnsrolle, im ganzen Verlaufe des Stücks keine einzige Handlung vornimmt, die ihm nicht gerade der Augenblick erst eingegeben hätte. Niemals trägt er sich mit dem Gedanken an irgend eine äußere Thätigkeit und Wirksamkeit, es fehlt ihm jedes Streben danach, jeder Trieb zur praktischen Bethätigung. Mit Lektüre, Gesprächen, Umherwandeln in der Gallerie, Spaziergängen, Waffenübungen verbringt er die Zeit, soweit ihn nicht der Moment einmal aus Gründen, die wir kennen lernen werden, zu einer raschen, plötzlichen That aufruft. Daraus ist im Sinne des Dichters

---

nicht in den Sinn der Stelle paßt, sondern „Thäter, Vollbringer", wie in Ant. und Kleop. II, 5, Maß f. M. II, 2, Ende gut II, 3: „heavenly effect in a earthly actor." Ebenso ist in der folgenden Zeile „formal constancy" von Schlegel unrichtig mit „äußrer Festigkeit" wiedergegeben; vgl. Heinrich IV b. V, 2: „in formal majesty".

[28]) So sagt auch Jakob I. in seiner Daemonologia: „Ut humor melancholicus in se niger, gravis, terreus est, sic illius in hominibus illis, qui humori huic obnoxii sunt, collecti ingens ad dormiendum proclivitas, pallor inusitatus, vitae solitariae denique cupiditas indicia sunt (angeführt bei Tschischwitz, Sh.-Forschungen I, 46).

[29]) Bezüglich der mehreren, unter sich verwandten Bedeutungen dieser Worte bei Shakespeare vgl. die Zusammenstellungen unter denselben in Alex. Schmidts vortrefflichem Shakespeare-Lexikon, 2. Aufl. 1886. In der Doppelbedeutung von traurig und träge ist heavy in Lucretia Zeile 1574 gebraucht: „though woe be heavy, yet it seldom sleeps".

[30]) Vgl. Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, s. v. träge.

zu folgern, daß eine solche Lebensweise seinem Naturell zusagt, daß ihm praktische Regsamkeit dagegen zuwider ist. Auch sagt ja Hamlet V, 1 gegenüber der Gefühllosigkeit des Totengräbers bei seinem Geschäft mit deutlichem Bezuge auf sich selbst: „Je weniger eine Hand verrichtet, um so zarter ist ihr Gefühl" (the hand of little employment hath the daintier sense).

Hiergegen wird man vielleicht einwenden, daß Hamlet, der durch den Oheim von dem Throne ausgeschlossen und durch die Heirat der Mutter, das Verbrechen des Oheims aufs schmerzlichste getroffen ist, an diesen ihm widerwärtigen Verhältnissen keinen Teil haben will. Allein daß er vom Throne ausgeschlossen ist, scheint ihn gar nicht sehr zu berühren; wir hören hierüber von ihm keine Klage und keinen Vorwurf gegen den König, bis er ganz zuletzt in V, 2 einmal beiläufig erwähnt, daß jener sich zwischen die Erwählung und seine Hoffnungen gedrängt habe[31]); daß er sich nach dem Tode seines Vaters um den Thron bemüht habe, davon hören wir nichts. Andrerseits macht auch dies, daß er vom König zu seinem Nachfolger ausersehen, wenig Eindruck auf ihn. Er strebt nicht nach dem Throne, überhaupt nicht nach Stellungen, die regsame Thätigkeit verlangen; er hat, wie er II, 2 selbst bekennt, keinen Ehrgeiz und die scheinbar gegenteiligen Aeußerungen gegen Ophelia III, 1, gegen den König und dann nach dem Schauspiel zu Rosenkranz in III, 2 sind offenbar ironisch und nicht ernst gemeint.

Ferner aber: wenn Hamlet eine aktive Natur wäre, wenn er an der geschilderten Lebensweise keinen Gefallen fände, so würde er sich trotz seines Ausschlusses vom Throne, trotz seines Schmerzes und trotz seines Widerwillens gegen die ganze Situation um ihn herum eine Thätigkeit zu schaffen suchen, die nicht gerade im Dienste des Königs zu stehen brauchte. Es ist ein großer Irrtum, zu glauben, daß Seelenschmerz und Gemütsverstimmung an und für sich schon Unthätigkeit zur notwendigen Folge habe; das ist nur dann der Fall, wenn das Naturell selbst dem entgegen kommt.

Daß dies auch des Dichters Meinung ist, hat er uns sehr deutlich an dem Gegenbilde des jungen Fortinbras gezeigt. Auch diesem ist, wie wir das schon bei Horatio gesehen haben, die Funktion im Stück zugewiesen, durch kontrastierende Züge den Charakter des Helden selbst in ein helleres Licht zu setzen. Gleich in der ersten Scene erfahren wir aus der Erzählung des Horatio, daß dieser junge Prinz von Norwegen sich in ganz ähnlicher Situation befindet, wie der Prinz von Dänemark. Nach dem Tode seines Vaters, der im Kampfe mit Hamlets Vater gefallen war, hat sich sein Oheim des Thrones bemächtigt; er aber läßt sich durch diesen Ausschluß nicht abhalten,

---

[31]) In der ersten Quarto sagt Hamlet allerdings schon vorher, im Monolog II, 2, nach der Recitation des Schauspielers:

What would he do and if he had my loss?
His father murdred and a crowne bereft him?

Gewiß nicht ohne Absicht ist in der späteren Bearbeitung — als welche wir zweifellos den Text der zweiten Quarto anzusehen haben — die zweite Zeile weggelassen worden.

auf eigene Faust nach der Wiedergewinnung der von seinem Vater eingebüßten Länder zu trachten. Ohne Vorwissen seines Oheims hat er

von ungenutztem Mut entzündet[32])
An Norwegs Ecken hier und da ein Heer
Landflücht'ger Abenteurer aufgerafft,
Für Brot und Kost, zu einem Unternehmen,
Das Herz hat; welches denn kein andres ist,
Als durch die starke Hand und Zwang der Waffen
Die vorbesagten Land' uns abzunehmen.

Im 2. Akt hören wir dann von den aus Norwegen zurückkehrenden Gesandten, daß Fortinbras, da ihm dies Handwerk gelegt, sich von dem Oheim hat Vollmacht geben lassen, „gegen den Polacken die so geworbnen Truppen zu gebrauchen", welches Unternehmen, da er IV, 4 durch Dänemark zieht, Hamlet Anlaß gibt, die Thatenlust des jungen Prinzen zu bewundern, ebenso wie er früher den Gleichmut des Horatio gepriesen hatte.

Der Gegensatz zu Hamlet springt in die Augen; seine Lobrede auf Fortinbras zeigt, ebenso wie die frühere auf Horatio, daß er selbst fühlt, was ihm mangelt:

Geschwindigkeit wird nie so sehr bewundert,
Als von Saumseligen. (Ant. u. Kleop. III, 7.)

Was thut er denn in gleicher Situation? Er will zurück nach Wittenberg; jedenfalls, um dort in ähnlicher Weise dahinzuleben, wie hier am Hofe zu Helsingör. Da aber der König hiermit nicht einverstanden ist und auch die Mutter ihn zu bleiben bittet, so steht er ohne weiteres, ohne jeden Versuch, seinen Willen durchzusetzen, auch von diesem Wunsche ab, den Worten nach der Bitte der Königin, thatsächlich dem Willen des Königs gehorchend. Und auch dieses fügsame Nachgeben erhält seine besondere Beleuchtung wieder durch einen vom Dichter unmittelbar daneben gestellten Gegensatz, diesmal durch die Kontrastfigur des Laertes. Wenige Zeilen vorher hat dieser vom Könige Urlaub genommen, um nach Frankreich zurückzukehren; auf dessen Frage, ob es auch der Vater, der alte Polonius, erlaube, hatte dieser geantwortet:

Er hat, mein Fürst, die zögernde Erlaubnis
Mir durch beharrlich Bitten abgedrungen,
Daß ich zuletzt auf seinen Wunsch das Siegel
Der schwierigen Bewilligung gedrückt.

Es war also Laertes nur durch energisches, anhaltendes Bemühen (by laboursome petition) gelungen, die väterliche Einwilligung zur Reise zu erringen.

---

[32]) „Of unimproved mettle hot and full." Die Schlegelsche Uebersetzung: „von wildem Feuer heiß und voll" läßt eine Feinheit des Originals, die deutlich den Kontrast zu Hamlet zeigt, verloren gehen; unimproved heißt nicht „wild", sondern „ungenutzt", es bezeichnet etwas, wofür man keine Verwendung, keine Gelegenheit zur Erprobung hat. Fortinbras beginnt also dies „Unternehmen, das Herz hat" (that hath a stomach in 't), um Gelegenheit zur Bethätigung seines Muts zu haben, die ihm sonst nicht gegeben ist, aus einem inneren Drange seines Naturells.

Das ist aber nicht Hamlets Sache. Er ist, wie wir noch sehen werden, keineswegs eine fügsame, sondern eine sehr selbstherrliche Natur; aber mit beharrlicher Anstrengung einen seinem Willen entgegentretenden Widerstand zu überwinden, das widerstrebt ihm. Da gibt er lieber seinen Willen auf, als daß er sich der Mühe unterzöge, ihn durchzusetzen.

Aehnlich ist Hamlet auch sonst dem Willen des autoritativ über ihm stehenden Königs ohne jede Widerrede gefügig, selbst wenn er erkennt oder ahnt, daß ihm Gefahr daraus erwachsen werde. So, wenn ihn der König in den Tod nach England schicken will (IV, 3); so, wenn er ihn zu dem verhängnisvollen Fechtspiel laden läßt; trotz seiner schlimmen Ahnung ist er mit einem kurzen „Mag's sein" bereit (V, 2). Er scheut die Mühe, sich der drohenden Gefahr zu entziehen oder Vorkehrungen dagegen zu treffen, bis sie ihm auf dem Nacken sitzt; dann freilich wird er sich regen. Da ist der König von ganz andrer Art, und auch hier wieder hat der Dichter Sorge getragen, uns durch den Gegensatz Hamlets Wesen zu verdeutlichen. Sobald der König sich nur im mindesten gefährdet glaubt, trifft er seine Gegenmaßregeln und seine Worte zu Laertes in IV, 7 sind indirekt, gerade durch den Kontrast auch für Hamlet charakteristisch:

Ihr müßt nicht denken,
Wir wären aus so trägem Stoff gemacht,
Daß wir Gefahr am Bart uns raufen ließen
Und hielten es für Kurzweil.

Wie den ihm drohenden persönlichen Gefahren, so weiß Hamlet auch den Unbilden der Welt, die sein Sittlichkeitsgefühl so schwer verletzen und ihn mit so bitterem, leidenschaftlichem Schmerze erfüllen, thätige Gegenwehr und Abhilfe nicht entgegenzusetzen. Wie sein Inneres gegen die „Stöße des Geschicks" nicht gewappnet ist, so steht er ihnen auch äußerlich that- und kampflos gegenüber; all seine Bitterkeit und all seine Empörung vermag nicht einen Trieb zur Reaktion in ihm zu erwecken, die Trägheit seines Naturells steht dem im Wege. So hat er die rasche Wiedervermählung der Mutter, die ihn so bitter schmerzt, widerspruchslos geschehen lassen und ebenso steht er der vollzogenen Thatsache passiv gegenüber: „Doch brich, mein Herz! denn schweigen muß mein Mund". Warum muß er denn schweigen? Doch wohl nur, weil er nicht geneigt ist, die Konsequenzen des Redens, die Opposition und den Kampf gegen den König auf sich zu nehmen. Vor allem aber hat diese seine Unlust zu praktischer Reaktion ihren charakteristischen Ausdruck gefunden in dem Monolog III, 1 „Sein oder Nichtsein", dem berühmtesten, bestrittensten und unaufgeklärtesten Teile unserer Tragödie, der hier nun seinem ganzen Inhalte und Zusammenhange nach besprochen und möglichst klargestellt werden soll.

Wie schon oben mehrfach hervorgehoben, hat dieser Monolog keine oder mindestens keine direkte Beziehung auf die Hamlet obliegende Rache. Das ergibt zunächst sein Inhalt. Die Betrachtungen, die Hamlet hier anstellt, sind ganz allgemeiner, theoretischer Natur. Er spricht nicht von sich, nicht von einem bestimmten konkreten Fall, sondern von „uns allen" und den Leiden der Menschheit überhaupt, von den „tausend Stößen, die unsres Fleisches

Erbteil"; die weiterhin genannten Beispiele sind allgemeine Kategorien von Uebeln, die mit seiner persönlichen Lage nichts zu thun haben. Der Monolog ist lediglich ein Ausdruck seiner gedrückten, weltschmerzlichen Stimmung und er steht mit seinen Erlebnissen und seiner Aufgabe nur insofern im Zusammenhang, als eben diese jene Stimmung hervorgerufen haben[33]).

Daß dies die Intention des Dichters, zeigt noch ein anderer Umstand. In der älteren Bearbeitung des Stücks, wie sie der ersten Quartausgabe von 1603 zu Grunde liegt, steht unser Monolog (nebst dem daran anschließenden Gespräch mit Ophelia) an einer früheren Stelle des Stücks; Hamlet hält ihn bei seinem ersten Auftreten im 2. Akte, da, wo er *lesend* kommt, worauf der König mit den Worten hinweist: See where he comes *poring upon a book*. Hamlet ist in ein Buch vertieft und aus dieser, wohl von Tod und Selbstmord handelnden, von seiner Aufgabe jedenfalls abliegenden Lektüre heraus entwickeln sich ihm die Gedanken über Sein oder Nichtsein, die er nun im Monologe ausspricht und die daher, wie die dazu Anlaß gebende Lektüre, nur theoretischer Art sein können[34]). Durch die spätere Umstellung ist hieran nichts geändert worden, da Charakter und Inhalt des Monologs im ganzen gleich geblieben sind. Daher enthält er auch jetzt lediglich allgemeine Betrachtungen, die man sich, wie früher, als Ausfluß einer vorangehenden, seiner Stimmung entsprechenden Lektüre denken kann[35]).

---

[33]) Die vielfach verbreitete Meinung, daß Hamlet im Monolog III, 1 das Verbrechen des Oheims und seine Rachepflicht im Auge habe, beruht zum Teil auf einer Ungenauigkeit der Schlegelschen Uebersetzung. Nach dieser beginnt der Monolog mit den Worten: „Sein oder Nichtsein, das ist *hier* die Frage". Allein das offenbar nur des Versmaßes wegen eingeschobene „hier" ist ungehörig und ruft eben das Mißverständnis hervor, als ob es sich um den gegenwärtigen Fall handle. Im englischen Text lautet die Stelle: to be or not to be, that is the question, also ganz allgemein, ohne jede Beziehung auf einen bestimmten Fall. Die Uebersetzung hätte etwa zu lauten: „Sein oder Nichtsein, dieses ist die Frage", oder: „darin liegt die Frage".

[34]) Als das Buch, in welchem Hamlet liest, mag sich Shakespeare etwa die Essays des *Montaigne* gedacht haben, welche er bei Abfassung dieses Monologs offenbar selbst benutzt, deren Ideen er aber im Munde Hamlets mehrfach in höchst charakteristischer Weise verändert hat. Vgl. Essays I, 19, II, 3, III, 12. Bemerkenswert ist übrigens, daß die an Montaigne erinnernden Stellen des Monologs sich hauptsächlich erst in der zweiten Quarto von 1604 finden, nachdem im Jahre 1603 die englische Uebersetzung des Montaigne von *Florio* erschienen war, von welcher sich bekanntlich ein mit Shakespeares eigenhändiger Namenseinzeichnung versehenes Exemplar im Britischen Museum zu London befindet.

[35]) Der Monolog muß daher, wenn auch in gedrückter Stimmung, so doch im Tone ruhiger, leidenschaftsloser Betrachtung gesprochen werden. Sehr verfehlt ist es dagegen, wenn der Darsteller, wie das von *Frenzel* (Sh.-Jahrb. XVI, 336) empfohlen wird und wie ich es selbst auf der Bühne gesehen habe, in verstörter Hast, als ob er sich eben umbringen wollte, hereinstürmt und in leidenschaftlicher Erregung das „Sein oder Nichtsein" herunterhaspelt. Dawison soll sogar mit gezücktem Dolch gekommen sein; doch erwähnt der Bericht über seine Hamlet-Darstellung im Morgenblatt 1863 Nr. 26 nichts hiervon. Ebensowenig angebracht ist es, wenn der Schauspieler, wie seiner Zeit Garrick (s. darüber *Lichtenbergs* Briefe aus England, Vermischte Schriften III, 226), in dieser Scene in vernachlässigtem Kostüme erscheint.

Aus diesem Charakter des Monologs erklärt sich auch eine Stelle in demselben, die den Auslegern bisher viel zu schaffen gemacht hat. Im Verlauf seiner Betrachtungen bezeichnet nämlich Hamlet den Tod als „das unentdeckte Land, von deß Bezirk kein Wandrer wiederkehrt", während ihm doch kurz zuvor in dem Geiste seines Vaters eben ein solcher Wanderer begegnet ist, der ihm sogar einiges von seinem Schicksal im Jenseits mitgeteilt hat. Man hat verschiedene Versuche gemacht, jene Aeußerung mit dieser Thatsache in Einklang zu bringen, indes vergebens[36]). Es liegt hier in der That ein Widerspruch vor, der aber weder mit Schlegel und Spalding als Zeichen von Hamlets Mangel an festen Ueberzeugungen[37]), noch mit Klingemann und Rümelin als Fehler des Dichters angesehen werden darf, der vielmehr seine Erklärung und Rechtfertigung eben darin findet, daß Hamlet, völlig eingesponnen in die theoretischen Betrachtungen des Monologs, an seine wirklichen Erlebnisse und an die Erscheinung des Geistes in diesem Augenblicke gar nicht denkt. Dies Nichtgedenken ist dem Dichter nicht etwa „so untergelaufen", sondern es ist von ihm beabsichtigt; es ist, wie wir später sehen werden, von charakteristischer Bedeutung für Hamlets dramatisches Verhalten[38]).

Gehen wir nunmehr zur Betrachtung des Monologs im einzelnen über.

---

[36]) So meinte Flir, daß in den angeführten Worten des Monologs Hamlets Unglaube an den Geist zum Ausdruck komme; Gervinus, daß der Geist überhaupt nur ein Phantasiegebilde sei; Elze und Tschischwitz, daß das Fegfeuer, aus dem der Geist komme, nicht als ein jenseitiger Ort gelte; Hebler (Aufsätze S. 219), daß Hamlet, der hier von den Menschen überhaupt spreche, seine speziellen persönlichen Erfahrungen bei Seite lassen müsse; derselbe (a. a. O. S. 148), Ulrici, König, Bulthaupt, daß Hamlet unter dem Wiederkehren eine leibhaftige Rückkehr ins Leben, nicht eine bloß gespenstische Erscheinung verstehe. Die Unhaltbarkeit aller dieser Erklärungen liegt zu Tage; gegen die letztere sei nur bemerkt, daß Hamlet, da er an der betr. Stelle von der Ungewißheit des Schicksals nach dem Tode spricht, unter der Rückkehr aus dem „unentdeckten Land" eine solche verstehen muß, die eine Mitteilung über jenes Schicksal gestattet, wie das gerade beim Erscheinen von Gespenstern der Fall ist. Auch sonst denkt man, wenn von der Rückkehr aus dem Lande des Todes die Rede ist, meist an die Erscheinung von Gespenstern, wie diese im Französischen ja geradezu revenants heißen. Vgl. auch Cymbeline V, 4, wo der Kerkermeister zu Posthumus mit Bezug auf das, was ihm nach dem Tode bevorsteht, sagt: „Ich denke, ihr kehrt niemals zurück, um irgend Einem das zu erzählen"; ferner Winterm. III, 3: „the spirits o' the dead may walk again.

[37]) Nach Th. A. Spalding, Elizabethan Demonology. London 1880. S. 59 ff. soll sich hierin das Schwanken Hamlets zwischen der älteren katholischen Anschauung, welche an das Erscheinen von Geistern Verstorbener glaubte, und der protestantischen Lehre, welche dasselbe verwarf, aussprechen.

[38]) Daher ist es nicht zu billigen, wenn manche neuere Hamletdarsteller bei dieser Stelle, als ob plötzlich eine Erinnerung an den Geist über sie käme, stocken und dann zögernd den Monolog fortsetzen. Richtig bemerkt hiergegen Bulthaupt, Dramaturgie II, 252: „Es liegt auf der Hand, daß die Logik der Reflexionen Hamlets durch dies Intermezzo völlig gekreuzt wird. Kommt ihm wirklich dieser Gedanke (den Shakespeare übrigens zuverlässig, wenn er ihn beabsichtigt hätte, auch deutlich ausgesprochen haben würde), dann muß er auch anders fortfahren und enden, dann ist es widersinnig, über ihn hinwegzugleiten und am Ende zu thun, als sei er nicht dagewesen."

Entsprechend seiner düsteren, gedrückten Stimmung sieht Hamlet in allem menschlichen Leben nur eine „See von Plagen" und seine Gedanken haben sich dem Tode zugewendet. Was ist Leben, was ist Tod? Das Leben ist Sein, der Tod Nichtsein. „Sein oder Nichtsein", das ist also der Unterschied, das ist die Frage, um die es sich hierbei handelt. (Die 1. Quarto hat: I, there's the point, statt des späteren: that is the question.) Wenn nun das Sein nur eine Summe von Leiden und Unbilden ist, so ist die Negation des Seins das Ende dieser Leiden, und es fragt sich daher weiter — immer rein theoretisch —, was edler sei, zu leben und zu leiden, oder durch Herbeiführung des Todes dem Leiden ein Ende zu machen:

Ob's edler im Gemüt, die Pfeil' und Schleudern
Des wütenden Geschicks erdulden, oder
Sich waffnend gegen eine See von Plagen,
Durch Widerstand sie enden.

Der Tod gibt uns Ruhe, er ist ein Schlaf, — nichts weiter; und sich vorstellen, daß man durch einen Schlaf alles Leid endigt, das scheint ihm in der That „eine Vollendung (a consummation) aufs innigste zu wünschen" [39]).

Diese Betrachtungen sind nun für Hamlet überaus charakteristisch. Gegenüber den Plagen und Beschwerden des Lebens gibt es für ihn nur zwei Möglichkeiten, beide passiver Art: schmerzliches Dulden oder Selbstmord, der die ewige Ruhe gibt. Daß noch ein drittes möglich ist, was für regsame, thatlustige Naturen wohl in erster Linie in Betracht käme: aktive Gegenwehr, Bekämpfung der Unbill, um sie zu überwinden oder in die Flucht zu schlagen, das liegt seinem Naturell so fern, daß ihm nicht einmal der Gedanke daran kommt. Nein, „Widerstand leisten gegen eine See von Plagen", das heißt bei ihm etwas ganz anderes; das ist für ihn: sich umbringen, also kampflos selbst die Flucht ergreifen. Wie unendlich bezeichnend für seine, jeder Anstrengung abholde Natur sind diese so häufig mißverstandenen oder nicht gehörig gewürdigten Worte:

Or to take arms against a sea of troubles
And by opposing end them: — to die, to sleep.

Das Leben, das Sein, bedeutet für ihn nichts anderes als passives Dulden, und da nun der Gegensatz zum Dulden sonst durch Widerstand und

[39]) And, by a sleep, to say we end the heart-ache and the thousand natural shocks, 't is a consummation, devoutly to be wish'd. Während das to say darauf hinweist, daß es sich hierbei nur um theoretische Erwägungen handelt, zeigt das we end, daß Hamlet nicht bloß an den Tod überhaupt, sondern an dessen Herbeiführung durch eigene Thätigkeit denkt. Beides ist in der Schlegelschen Uebersetzung etwas verwischt. — Diese Stelle scheint auf Montaigne III, 12 zu beruhen: si (la mort) est un anéantissement de nostre estre, c'est encore amendement d'entrer en une longue et paisible nuict. Nous ne sentons rien de plus doux en la vie qu'un repos et sommeil tranquille et profond sans songe. Nach der Angabe von Feis (s. oben S. 54) S. 88 soll das „anéantissement" Montaignes in der englischen Uebersetzung von Florio mit „consummation" wiedergegeben sein, wodurch dieses bei Shakespeare seltene Wort hier seine Erklärung erhielte.

Gegenwehr bezeichnet wird, so verwendet er diese Ausdrücke, wie selbstverständlich, auch für das, was bei ihm diesen Gegensatz, d. h. eben den Gegensatz zum Leben darstellt, für den Selbstmord, wobei ihn noch der Umstand unterstützt, daß man auch zum Selbstmord Waffen zu ergreifen pflegt. So umgibt er durch diese Bezeichnung das, was ihm zusagt, in seinen eigenen Augen mit einem Schein von Stärke, die ihm in Wahrheit entgegengesetzt ist. Fürwahr! mit der Flammenschrift des Genies hat hier der Dichter den Charakter seines Helden gekennzeichnet[40]).

Diese Betrachtungen Hamlets sind, wie gesagt, durchaus theoretischer Art. Der Selbstmord ist ihm ein schöner Gedanke; allein ihm praktisch Folge zu geben, wirklich Hand an sich zu legen, davon ist er weit entfernt, dazu ist er gar nicht gewillt. Eben dieser Widerspruch aber fordert seine Lösung und muß ihm daher zu weiteren Erwägungen Anlaß geben. Indem er sich in dem süßen Gefühle wiegt, welches die Vorstellung völliger, unempfindlicher Passivität in ihm hervorruft: „Sterben — schlafen —", tritt in seinem Inneren die

---

[40]) Viele Mißverständnisse unseres Monologs sind darauf zurückzuführen, daß man gerade bei diesen Worten die Intention des Dichters nicht erkannt hat, die noch deutlicher hervortritt, wenn man damit Montaigne II, 3 vergleicht, wo der Selbstmord „pour eviter les coups de la fortune" als Schwäche und Feigheit hingestellt wird; vgl. oben S. 165 Anm. 34. Insbesondere beruht darauf die oben S. 27 erwähnte Auffassung Tiecks, der meinte, daß man vom Selbstmord nicht sagen könne: to take arms und by opposing end them; darunter könne nur ein wirklicher, aktiver Widerstand verstanden sein und das „Sein oder Nichtsein" bezeichne dann die Möglichkeiten, zu denen derselbe führen könne. Allein das ist grammatisch wie logisch unmöglich; die voranstehende Frage: to be or not to be kann nicht dem zweiten Gliede der erst folgenden Frage subordiniert sein. Vielmehr ergibt der Wortlaut und Zusammenhang der Stelle aufs unzweideutigste, daß die beiden Fragen: to be or not to be und: whether 't is nobler to suffer or to take arms, sich in ihren beiden Gliedern einander genau entsprechen und daß die zweite Frage nur eine nähere Ausführung der ersten ist. Daß insbesondere das „by opposing end them" sich nur auf den Tod beziehen kann, zeigt zudem das unmittelbar sich Anschließende: to die, to sleep, and, by a sleep, to say we end the heart-ache etc. — Aus den gleichen Gründen ist auch die Auslegung Hüfers (in Herrigs Archiv IV, 1848, S. 328 ff.) zu verwerfen, wonach sich die Glieder jener beiden Fragen kreuzweise entsprechen sollen, das to be dem to take arms, und das not to be dem to suffer bei beiden Fragen handle es sich aber nicht um den Gegensatz von Leben und Tod, sondern von Thatkraft und Unthätigkeit, welche letztere Hamlet als etwas Unwürdiges und daher als „Nichtsein" erscheine (und doch fragt er, was edler ist!); erst nach einer Pause komme er wirklich auf Tod und Selbstmord zu sprechen. — Ebenso unmöglich ist die neueste Interpretation der Stelle von Gelber (vgl. oben S. 123 Anm. 18), wonach die zweite Frage: to suffer or to take arms, dem ersten Gliede der ersten, d. h. dem to be untergeordnet sein und die beiden Möglichkeiten des Lebens bezeichnen soll, während das andere Glied der ersten Frage, das not to be, erst nach Absolvierung der zweiten Frage in dem to die, to sleep wieder aufgenommen werde. In der That, „man hat ihn schrecklich mißverstanden", diesen Monolog, sagt Gelber. — Aus dem Gesagten ergibt sich endlich auch die Unrichtigkeit der hie und da, z. B. bei Klingemann, Kunst und Natur III, 211, auftretenden Meinung, wonach das to be or not to be die Frage der Fortdauer oder der Vernichtung nach dem Tode betreffen soll, einen Punkt, auf den Hamlet erst im Fortgang des Monologs zu sprechen kommt.

Aufforderung an ihn heran, diesen wünschenswerten Zustand durch die That zu verwirklichen. Da er sich aber nicht geneigt fühlt, dieser Aufforderung stattzugeben, so bemüht er sich, einen Grund für diese Abneigung zu finden, die sich, wie er alsbald bemerkt, auch bei den andern Menschen geltend macht, die nach seiner Meinung in gleicher Weise unter den Stößen des Geschicks zu leiden haben. Einen solchen Grund hat er rasch ausfindig gemacht, das von ihm gebrauchte Bild des Schlafes selbst muß ihm dazu verhelfen:

Schlafen! Vielleicht auch träumen! — Ja, da liegt's[41]).

Damit ist ihm der gewünschte Anhalt gegeben, mittels dessen er der ihm unliebsamen praktischen Konsequenz seiner theoretischen Betrachtungen ausweichen kann, und mit einer gewissen Befriedigung läßt er sich hierüber nun des breiteren aus:

Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,
Wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt,
Das zwingt uns still zu stehn. Das ist die Rücksicht,
Die Elend läßt zu hohen Jahren kommen.
Denn wer ertrüg' der Zeiten Spott und Geißel u. s. w.,
Wenn er sich selbst in Ruhstand setzen könnte
Mit einem bloßen Dolch? Wer trüge Lasten,
Und stöhnt' und seufzte unter Lebensmüh'?
Nur daß die Furcht vor etwas nach dem Tod —
Das unentdeckte Land, von deß Bezirk
Kein Wand'rer wiederkehrt — den Willen irrt,
Daß wir die Uebel, die wir haben, lieber
Ertragen, als zu unbekannten fliehn.
So macht Gewissen Feige aus uns allen.

Der Grund, der es trotz allem, was dafür spricht, nicht zum Selbstmord kommen läßt, ist also die Ungewißheit über das Schicksal nach dem Tode, die Furcht vor den Uebeln, die sich im Jenseits erst recht einstellen können und die uns unser Gewissen, d. h. das Bewußtsein der im Diesseits bereits verübten Sünden, dort erwarten läßt; diese Furcht macht uns zum Selbstmord zu feige[42]).

Hamlet spricht auch hier von „uns allen", nicht auf Grund umfassender Menschenbeobachtung, sondern indem er das, was ihm für ihn selbst zuzutreffen scheint, auf alle anderen ausdehnt. Eben hieran zeigt sich aber sofort, daß der von ihm geltend gemachte Grund nicht der wahre, sondern nur ein Scheingrund sein kann, den er aus einem zufällig gebrauchten Wort zur

---

[41]) Ay there 's the rub. Die erste Quarto läßt das absichtliche Suchen nach einem Gegengrunde noch deutlicher hervortreten:

To die, to sleepe, is that all? I all:
No, to sleepe, to dreame, I mary there it goes!

[42]) Ueber die Bedeutung von Gewissen, conscience an dieser Stelle vgl. oben S. 77 f.

Verhüllung der wahren Ursache instinktiv aufgegriffen hat. Denn, wie schon oben S. 28 f. hervorgehoben, ist Hamlet in Wahrheit nicht feige; wo der Tod ihm entgegentritt, sieht er ihm furchtlos ins Auge. Daß ihn weiter die möglichen Uebel nach dem Tode nicht schrecken können, ergibt sich daraus, daß der Seelenschmerz, der ihm das Leben verleidet, durch die ethischen Mängel der Welt, ihre Disharmonie und Ungerechtigkeit verursacht ist, die Uebel des Jenseits dagegen sich ihm seiner religiösen Weltanschauung nach nur als Ausgleichungen jener Mängel, als Akte der ewigen Gerechtigkeit, als Strafen für die Sünden des Diesseits darstellen können, wie sich ja auch an seiner Zurückführung der Todesfurcht auf das Gewissen zeigt. Wie sollte er diese Ausgleichung der Ungerechtigkeit fürchten und um deswillen unter der Ungerechtigkeit selbst weiter leiden wollen?

Aber nicht nur für Hamlet, sondern auch für alle anderen Menschen trifft der angegebene Grund nicht zu. In Wirklichkeit läßt sich kein Mensch durch die Furcht vor den möglichen Folgen des Todes vom Selbstmord zurückhalten, denn das völlig Unbekannte, wofür jede Erfahrung fehlt, vermag überhaupt keine abschreckende Wirkung auszuüben. Der Satz Hamlets, daß wir die Uebel, die wir haben, lieber ertragen, als zu unbekannten fliehen, ist durch und durch unrichtig und sophistisch; er täuscht auf den ersten Blick dadurch, daß er bekannte, aber noch ungewisse Uebel mit solchen verwechselt, von denen wir gar nichts wissen (that we know not of). Die Furcht, die den Selbstmord verhindert, ist in Wahrheit etwas ganz anderes, es ist die Furcht vor dem Tode selbst, d. h. ein Gefühl des Schauders vor der Vernichtung, vor dem Aufhören des Lebens, vor dem Nichtsein, ein Horror vacui, und dieser Schauder wird selbst wieder hervorgerufen durch die Liebe zum Leben, die „schöne freundliche Gewohnheit des Daseins", welche von dem Lebensgenuß oder mindestens der Aussicht oder Hoffnung auf Lebensgenuß getragen ist. Die Liebe zum Leben und Furcht vor dem Tode ist tief in der menschlichen Natur gegründet und jedem Menschen eigen; sie fällt nicht mit Feigheit, d. h. der Furcht vor bloßer Todesgefahr zusammen und sie schließt an sich nicht aus, daß man dem von außen drohenden Tode mutig entgegen geht; sie kann hier durch die mutvolle Hoffnung auf Ueberwindung der Gefahr wie auch durch das Pflichtgefühl zurückgedrängt werden. Wohl aber verhindert sie, daß der Mensch, weil er leidet und weil er die Welt für schlecht und wertlos erachtet, vorsätzlich und unmittelbar sich selbst vernichtet. Es ist schon oben S. 65 bemerkt, daß solche weltschmerzlichen Regungen auf Selbsttäuschungen über das eigene Empfindungsvermögen beruhen; es kann hier der Gedanke des Nichtseins der Phantasie ein angenehmes Spiel gewähren, aber gegen die Ausführung wird die trotzdem vorhandene Lust am Leben, das innerste Gefühl der Fähigkeit zu freudigem Empfinden, die Sehnsucht nach der Wiederkehr solcher Empfindungen und die Scheu vor dem definitiven Verlust derselben kategorischen Widerspruch erheben. Wir werden in solcher Lage die Uebel, die wir haben, immer noch lieber tragen, als uns zu dem Nichts wenden, das jede Möglichkeit der Glücksempfindung, nach der wir uns

sehnen, abschneidet[43]). Nur da, wo der Mensch seine Genußfähigkeit aus materiellen oder ideellen Gründen als vollständig und dauernd aufgehoben empfindet und wo ihm jede Aussicht auf Wiedergewinnung derselben ausgeschlossen erscheint, kann es zum Selbstmord kommen, weil hier das Leben gegen das Nichtsein des Todes nichts mehr in die Wagschale zu werfen hat und damit das Nichtsein seinen Schauer verliert[44]). Dann vermag aber auch „die

---

[43]) Daß es die Lust am Leben und die Scheu vor dem Tode selbst ist, welche den Menschen trotz aller Leiden und trotz aller Geringschätzung des Lebens an dieses fesselt, tritt auch bei Shakespeare öfter hervor. Vergl. Posthumus in Cymbeline V, 4:

Ich bin weit beglückter,
Als einer, den die Gicht plagt; weil der lieber
Möcht' ewig seufzen, als geheilt sich sehn
Durch Tod, den sichern Arzt.

Ferner Maß f. M. III, 1, wo der Herzog sagt:

Dein bestes Ruhn ist Schlaf,
Den rufst du oft, und zitterst vor dem Tod,
Der doch nichts weiter. — —
— — Und dennoch birgt
Dies Leben tausend Tode; dennoch scheu'n wir
Den Tod, der all' die Widersprüche löst.

Höchst interessant ist an der gleichen Stelle die Todesangst des Claudio geschildert. Zunächst erregt die Vorstellung des Leblosen selbst sein Entsetzen:

Da liegen, kalt, eng eingesperrt, und faulen;
Dies lebenswarme, fühlende Bewegen
Verschrumpft zum Kloß;

die Todesangst selbst erst ist es dann, welche seiner bereits erregten Phantasie die schrecklichsten Bilder dessen vorspiegelt, was ihm im Tode bevorstehen kann:

Das ist zu entsetzlich!
Das schwerste, jammervollste ird'sche Leben,
Das Alter, Armut, Schmerz, Gefangenschaft
Dem Menschen auferlegt, ist gegen das,
Was uns im Tode droht, ein Paradies.

Als er sich dann gefaßt und in das Unvermeidliche gefunden hat, schämt er sich dieser Todesangst und bezeichnet sie richtig als das, was sie im Grunde ist, als Liebe zum Leben: „Die Liebe zum Leben ist mir so vergangen, daß ich bitten will, davon befreit zu werden."

[44]) Vgl. Antonius (Ant. u. Kleop. IV, 12):

So muß es sein;
Aufschub ist Folter; weil dein Licht erlosch,
Ruh' aus, schweife nicht länger. — —
— — Du schwurst mir, Eros,
Käm' es zum Aeußersten — (und wahrlich jetzt
Kam es so weit) und säh' ich hinter mir
Die unvermeidliche Verfolgung
Von Schmach und Schande; dann, auf mein Geheiß,
Wolltst du mich töten. Thu's! die Zeit ist da!

Furcht vor etwas *nach* dem Tode" den Selbstmord nicht zu hindern; sie übt hier wie sonst gar keinen Einfluß aus[45]).

Bei Hamlet ist dieser äußerste Grad der Unglückseligkeit, wie wir bereits gesehen haben, keineswegs vorhanden. Seinem Temperamente gemäß steigert und übertreibt er seinen Schmerz, aber eine innerste Empfindung sagt ihm und die Erfahrung zeigt ihm, daß er trotzdem nicht unempfänglich ist für die Reize des Daseins. So hängt er trotz allen zur Schau getragenen und momentan auch empfundenen Widerwillens gegen das Leben mit den innersten Fasern seiner Natur doch an demselben, und trotz des schmeichelnden Gedankens der Ruhe im Tode, den ihm das Bild des Schlafes einflößt, empfindet er in seinem Innersten doch den Schauer vor dem Nichtsein. *Und hierin liegt denn auch der wahre Grund seiner Abneigung gegen die Vollziehung des Selbstmords.* Diesen wahren Grund aber kann er sich nicht eingestehen, da er sonst die Intensität seines Leidens und die Gerechtigkeit seines so übermäßigen Schmerzes, seine Todessehnsucht selbst in Abrede stellen müßte. Sein Instinkt hindert ihn am Selbstmord, er hindert ihn aber auch an der Erkenntnis des wahren Grundes und läßt ihn sich mit einem Scheingrund darüber hinwegtäuschen, der, wennschon den Vorwurf der Feigheit einschließend, doch zu dem gewünschten Resultate führt, ohne sein Schmerzgefühl zu stören. Es ist dasselbe Phänomen, welches wir schon oben S. 119 f. bei Besprechung des Monologs II, 2 an ihm bemerkt haben, daß er, um eine natürliche Neigung zu befriedigen, instinktiv nach Gründen greift, die dieser Neigung entsprechen, sie scheinbar rechtfertigen, und damit diejenigen Momente vermeidet, welche dagegen sprechen oder dieselbe beeinträchtigen könnten. Hierin liegt die hohe charakteristische Bedeutung dieses Teiles unseres Monologs[46]).

Daß diese Auffassung, wonach der von Hamlet gegen den Selbstmord vorgebrachte Grund lediglich ein Scheingrund ist, in der That der Absicht des Dichters entspricht, ergibt sich meines Erachtens aus einer Aenderung, welche derselbe bei der späteren Bearbeitung des Stücks, wie sie der 2. Quarto von 1604 zu Grunde liegt, an der früheren Gestaltung, wie wir sie in der 1. Quarto von 1603 finden, vorgenommen hat. In der 1. Quarto macht Hamlet gegen den Selbstmord nicht the *dread*, sondern the hope of some-

---

[45]) So sagt Romeo (V, 3), als er sich vergiftet, zum Tod:

Komm, bittrer Führer! widriger Gefährt'!
Verzweifelter Pilot! Nun treib auf einmal
Dein sturmerkranktes Schiff in Felsenbrandung!
Dies auf dein Wohl, *wo du auch stranden magst*!

[46]) Daß die von Hamlet geltend gemachten Gründe gegen den Selbstmord „ihm nicht gleichsehen", hebt auch *Vischer*, Krit. Gänge II, 116 hervor, und *Rümelin* S. 89 erkennt darin richtig, „wie die Lust am Leben mit siegreicher Sophistik auch den ärgsten Pessimisten noch zu täuschen weiß". Allein die darin liegende *Charakteristik* ist beiden Schriftstellern entgangen, sie sehen darin nur vom Dichter verschuldete Widersprüche.

thing after death, the joyfull hope of this geltend, d. h. die Hoffnung auf die ewige Glückseligkeit, welche man sich durch den dem göttlichen Gebot zuwiderlaufenden Selbstmord nicht verscherzen will; also die Rücksicht auf den göttlichen Willen und die Furcht vor einer ganz bestimmten Folge von dessen Verletzung. Das ist ein Grund, der an sich einen Menschen sehr wohl zur Unterlassung des Selbstmords bestimmen kann, wie denn auch Imogen in Cymbeline III, 4 deshalb davon absteht[47]). Auch hat der Dichter diesen Grund bei der späteren Bearbeitung insofern beibehalten, als er ihn in Hamlets Monolog I, 2 eingeschoben hat: „oder hätte nicht der Ew'ge sein Gebot gerichtet gegen Selbstmord!", eine Stelle, die in der 1. Quarto noch fehlt. Wenn der Dichter im Monolog III, 1 nun aber an Stelle dieses sehr wohl möglichen Motivs gegen den Selbstmord ein offenbar unzutreffendes und von dem vorher im Monolog I, 2 genannten abweichendes gesetzt hat, so weist gerade dies darauf hin, daß er die wahre Ursache, Hamlet unbewußt, in dessen Naturell versteckt sein, durch Hamlets falsche Begründung aber eben dies Naturell sich charakterisieren lassen wollte[48]).

Was diesen Grund von Hamlets Abneigung gegen den Selbstmord nach der Idee des Dichters eigentlich ausmacht, darüber hat er uns ferner in seinem 66. Sonett einigen Aufschluß gegeben, dessen Aehnlichkeit mit unserem Monolog zwar schon oft hervorgehoben (s. oben S. 139), dessen Gegensatz zu diesem aber bisher gar nicht beachtet worden ist. Aehnlich wie Hamlet klagt hier der Dichter selbst über die vielen, ebenfalls in abstrakten Beispielen aufgeführten Unbilden und Ungerechtigkeiten der Welt und er sehnt sich, wie jener, nach der Ruhe im Tode: Tir'd with all these, for restful death I cry. Trotz-

---

[47]) Selbstmord verbeut so göttlich hehre Satzung,
Daß meine schwache Hand erbebt.

[48]) Die Auffassung, daß der Dichter absichtlich Hamlet bloße Scheingründe gegen den Selbstmord in den Mund gelegt hat, findet auch hier wieder eine Unterstützung darin, daß er ihn das direkte Gegenteil von dem aussprechen läßt, was er hierüber bei Montaigne gefunden (s. oben Anm. 34). In Ess. III, 12 läßt der französische Philosoph den Sokrates in seiner Verteidigungsrede folgendes über den Tod sagen: „Je sçay que je n'ay ni frequenté ni reconnu la mort, ni ay veu personne qui ait essayé ses qualitez pour m'en instruire. Ceux qui la craignent presupposent la conoistre: quant à moy, je ne sçay ni quelle elle est, ni quel il fait en l'autre monde. — — Les choses que je sçay estre mauvaises, ... je les evite soigneusement; celles desquelles je ne sçay si elles sont bonnes ou mauvaises, je ne les sçaurois craindre." Auch hier ist die große Unabhängigkeit zu bewundern, mit welcher der Dichter seinen Quellen und Vorlagen gegenüber steht, die Geisteskraft, mit der er dieselben nach seinen eigenen Ideen und Zwecken umzugestalten weiß. Nicht das, worin er mit Montaigne übereinstimmt, sondern das, worin er ihn ändert und von ihm abweicht, ist das Wichtige und Interessante, was uns über seine Intentionen vor allem aufzuklären geeignet ist; aber hiervon hatten die, welche bisher auf die Beziehungen zwischen Shakespeare und Montaigne hingewiesen (vgl. oben S. 54 f., sowie Köstlin in Prutz' deutschem Museum 1867 Nr. 31 S. 135 ff.), meist keine Ahnung. Wir werden später zeigen, wie der Dichter auch der Hamlet-Sage gegenüber eine gleich freie Stellung eingenommen hat.

dem steht auch er davon ab, in den Tod zu gehen, allein aus einem ganz anderen als dem von Hamlet genannten Grunde:

> Tir'd with all these, from these would I be gone,
> Save that, to die, I leave my love alone,

wenn ich nicht durch meinen Tod meine Liebe allein ließe. Nicht Furcht vor etwas nach dem Tode, sondern die Liebe, allgemeiner: der Reiz des Lebens ist es also, der den Dichter und, wie wohl darin liegt, den Menschen überhaupt trotz aller Leiden und Plagen ans Leben kettet und den Tod scheuen läßt. Spricht hier der Dichter seine eigene Ueberzeugung aus, so liegt es, gerade bei der im übrigen großen Aehnlichkeit zwischen Sonett und Monolog, nahe anzunehmen, daß er auch bei Hamlet den trotz allen Weltschmerzes und aller Todessehnsucht vorhandenen Mangel des Todeswillens auf das gleiche, natürliche, jenem nur nicht bewußte und daher auch nicht ausgesprochene Motiv gründen wollte: die Lust am Leben, an der ja gerade auch bei Hamlet die Liebe zu Ophelien ihren Anteil hat, wie sich sofort zeigt, da er sein Selbstgespräch mit den Worten: „Still jetzt! die reizende Ophelia!" abbricht.

In dem Satze: „So macht Gewissen Feige aus uns allen" hat Hamlet das Resultat seiner Betrachtungen über die Unterlassung des Selbstmords zusammengefaßt. Dieses Resultat scheint ihm aber zugleich eine noch allgemeinere Wahrheit zu ergeben, die er, wie zur Bestätigung, mit den (in der Uebersetzung leider weggelassenen) Worten „And thus", „so geht es überhaupt" an jenen Satz anknüpft: daß nämlich die Furcht vor den Folgen auch sonst große Unternehmungen zunichte macht. Das Nichtvollbringen großer Unternehmungen liegt seiner Betrachtung nahe und im vorangehenden glaubt er den Grund dafür gefunden zu haben:

> Der angebornen Farbe der Entschließung
> Wird des Bedenkens Bläße[49]) angekränkelt,
> Und Unternehmungen von Wert und Größe[50]),
> Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
> Verlieren so der Handlung Namen.

Dieser Satz wird so allgemein hingestellt, daß er auch Hamlets Verhalten seiner Rachepflicht gegenüber unter sich zu begreifen scheint. Sehr viele

---

[49]) Hierzu vgl. oben S. 37 Anm. 20.

[50]) Die Schlegelsche Uebersetzung: „Unternehmungen voll Mark und Nachdruck" folgt der Lesart der Folioausgabe: Enterprises of great pith and moment. Allein offenbar ist die Lesart der Quarto: pitch (Höhe, Größe) die richtigere, denn Unternehmungen, die nicht zur Durchführung kommen, können wohl von hoher Bedeutung, aber nicht „voll Mark und Nachdruck" sein. Das Attribut: of great pitch and moment bezieht sich auf den Gegenstand des Unternehmens, nicht auf die Art seiner Ausführung, die eben infolge der ängstlichen Bedenken eine schwache ist. In ähnlicher Bedeutung wie hier gebraucht der Dichter das Wort pitch in „Was ihr wollt" I, 1: „of what validity and pitch soe'er."

Kritiker haben denn auch hierin die Erklärung dieses Verhaltens sehen wollen, und zwar umsomehr, als der hier angegebene Grund mit demjenigen übereinstimmt, auf den Hamlet im Monolog IV, 4 sein Zögern ausdrücklich zurückführt (zu genaues Bedenken des Ausgangs, welches stets drei Viertel Feigheit in sich hat). Allein ich halte dies nicht für richtig. Der ganze bisherige Gang des Monologs beweist, daß Hamlet an seine Rache zur Zeit gar nicht denkt, und der Dichter hat mit keinem Worte angedeutet, daß ihm nun hier der Gedanke daran plötzlich wieder auftauche. Die angeführte Betrachtung bezieht sich überhaupt nicht auf spezielle Fälle, sie ist allgemein, abstrakt gehalten, wie der ganze Monolog und in demselben Tone ruhigen Nachdenkens: der theoretische Abschluß und Auslauf einer Reihe theoretischer Erörterungen. Dazu kommt, daß der Grund, den Hamlet für das Scheitern großer Unternehmungen anführt, für sein Verhalten gegenüber der Rache ebensowenig zutrifft, wie der ähnliche Grund im Monolog IV, 4 (vgl. oben S. 38 f.), und daß er daher, wenn er hier wirklich seine Rache im Auge hätte, deren Verzögerung in gleich unrichtiger Weise erklären würde, wie die Unterlassung des Selbstmords. Hieraus ergibt sich zugleich, daß auch die Meinung derer nicht richtig sein kann, welche annehmen, daß Hamlet hier *unbewußter Weise*, bezw. der Dichter durch ihn, dem Zuschauer die Erklärung seines dramatischen Verhaltens gebe, ganz abgesehen davon, daß es nicht unseres Dichters Art ist, den Aeußerungen seiner Figuren einen Sinn beizulegen, der über ihr Bewußtsein hinausliegt.

Das also ist der Inhalt dieses berühmten Monologs, in dem man die tiefsten philosophischen Spekulationen über die letzten Fragen der Menschheit hat sehen wollen, der aber lediglich, um es kurz zusammenzufassen, Hamlets tiefes Schmerzgefühl und seine Unlust zum Widerstand, seine Todessehnsucht und Unlust zum Selbstmord sowie deren sophistische Begründung zum Ausdrucke bringt. Der Monolog ist nicht, wie man häufig geglaubt hat, der Schlüssel zur Lösung des Hamleträtsels, ebensowenig aber ist er, wie Rümelin u. a. meinten, ein unorganisches, zur dramatischen Handlung nicht passendes Einschiebsel. Seine Hauptaufgabe ist Charakterisierung des Helden und zwar nicht rücksichtlich seines Denkens oder Philosophierens, sondern rücksichtlich seines natürlichen Empfindens, in welches uns der Dichter hier tiefe Blicke thun läßt, und insofern dient er mittelbar auch dem Verständnis der dramatischen Handlung. Welche Stellung er zu dieser direkt einnimmt, wird sich später ergeben. —

Wir haben nunmehr noch einige weitere Zeugnisse für Hamlets Trägheit und Bequemlichkeit aus dem Stücke anzuführen. So zeigt sich an der Art, wie in I, 5 der Geist zu Hamlet spricht, daß ihm diese Eigenschaften seines Sohnes wohl bekannt sind. Er ist keineswegs sicher, wie Hamlet das Rachegebot aufnehmen wird. Als dieser, ehe er noch alles vernommen, „auf Schwingen des Gedankens zur Rache fliegen“ will, erwiedert der Geist: „Du *scheinst* mir willig“ (I find thee apt), noch nicht ganz überzeugt, ob dem Willen auch die That folgen werde. Aber freilich, fährt er fort, wirst du

wohl nicht anders können, da der Fall, den ich zu berichten habe, ja auch den Trägsten in Bewegung bringen muß:

Und träger wärst du, als das feiste Kraut,
Das ruhig Wurzel treibt an Lethes Bord[51]),
Erwachtest du nicht hier (wouldst thou not stir in this).

Weniger also von Hamlets natürlichem Triebe, den er auch nachher wieder in Zweifel zieht (if thou hast nature in thee, bear it not), als von der Ungeheuerlichkeit des Verbrechens erwartet der Geist die Wirkung; sie, so hofft er, wird Hamlets gewohnte Trägheit, die sonst alles menschliche Maß überstiege, besiegen.

Auch die Art, wie der Geist nach und nach, in steter Steigerung mit seinen Enthüllungen vorgeht, wie er zunächst nur von Rache, also einem Verbrechen überhaupt, dann von der Rache für den an ihm begangenen Mord spricht, wie er dann den eigenen Bruder als den Mörder bezeichnet:

Die Schlang', die deines Vaters Leben stach,
Trägt jetzo seine Kron'[52]),

wie er zuletzt den Ehebruch erwähnt und nun erst das Verbrechen in seiner ganzen Scheußlichkeit mit allen Einzelheiten vor Hamlet aufrollt, um endlich in den Worten zu gipfeln:

Hast du Natur in dir, so leid' es nicht,

— das alles scheint mir in ebenso künstlerisch großartiger, wie psychologisch richtiger Weise darauf berechnet, den in Hamlets Naturell vorausgesetzten Widerstand zu brechen und ihn trotz seiner Unlust zu einem großen und festen Entschlusse fortzureißen.

Endlich ist sich auch Hamlet selbst dieser Seite seines Wesens nicht unbewußt. Das zeigt er, wenn er V, 1 am Grabe der Ophelia zu Laertes sagt, daß er sonst nicht hitzig und rasch, d. h. nicht zu Thätlichkeiten geneigt sei; ganz besonders aber, wenn er im Monolog I, 2 die Unähnlichkeit zwischen seinem Vater und seinem Oheim als so groß bezeichnet, wie zwischen sich und Herkules:

Meinem Ohm vermählt,
Dem Bruder meines Vaters, doch ihm ähnlich,
Wie ich dem Herkules.

---

[51]) That roots itself in ease on Lethe wharf. An Stelle des in den Quartos stehenden „roots" liest die Folio noch bezeichnender „rots", d. h. welches dort verfault.

[52]) So müssen, wie auch im Original (now wears his crown), die Worte gestellt werden; nicht, wie bei Schlegel: „trägt seine Krone jetzt." Aller Nachdruck liegt auf dem Wort Krone, und dieses gehört daher ans Ende der Rede. So allein kann auch im Vortrag die Steigerung: Rache, Mord, gekrönter Mörder, richtig zum Ausdruck gebracht werden. Vgl. zu der Scene die guten Bemerkungen Otto Ludwigs, Shakespeare-Studien 1872, S. 138 f.

Man hat gemeint, daß diese Gegenüberstellung sich auf die äußere Erscheinung Hamlets beziehe[53]). Allein wie Hamlet die Unähnlichkeit zwischen Vater und Oheim vor allem in ihrem inneren Wesen begründet findet und wie er auch bei dem anderen Vergleich, den er zwischen beiden anstellt:

Solch trefflicher Monarch! der neben diesem
Apoll bei einem Satyr,

den Gegensatz des Edlen und Gemeinen im Auge hat, so kann er auch bei dem Gegensatz zwischen sich und Herkules nur auf eine innere, nicht auf eine rein äußerliche Verschiedenheit abzielen[54]).

Das Nächste, woran man bei Herkules zu denken pflegt, was das eigentlich Charakteristische dieses Heros ausmacht, ist neben seiner außerordentlichen Stärke seine hervorragende Thatkraft und Thatenlust, mit der er die schwierigsten und mühsamsten Arbeiten, die bekannten Arbeiten des Herkules, verrichtete. Eben dies, die Uebernahme und Vollbringung schwerer, höchste Anspannung der Kräfte erfordernder Thaten, hat auch unser Dichter zumeist im Auge, wenn er von Herkules spricht oder einen Vergleich mit ihm anstellt[55]), und offenbar ist dies auch der Gesichtspunkt, unter welchem sich hier Hamlet zu Herkules in Gegensatz bringt. Er empfindet, daß solche Kraftanstrengungen, wie sie ein Herkules auf sich genommen, seine Sache nicht sind, daß ihm ein ruhiges, kampfloses Leben mehr zusagt, und eben deshalb sagt er: ich bin kein Herkules.

Daß diese Auffassung der Absicht des Dichters entspricht, das ergibt noch

---

[53]) So Bodenstedt in der Einleitung zu seiner Hamletübersetzung S. X, sowie Geßner im Sh.-Jahrb. XX, 231 f.

[54]) Daß der Dichter selbst das Charakteristische des Herkules gar nicht in der äußeren Figur erblickt, ergibt sich aus Heinrich VI a., wo die Gräfin von Auvergne beim Erscheinen des untersetzten Talbot in II, 3 zwar enttäuscht ausruft: „ich dacht', es würd' ein Herkules erscheinen; ach, dies ist ja ein Kind, ein blöder Zwerg", allein trotzdem Sir Lucy in IV, 7 den gefallenen Talbot als „des Feldes mächtigen Alcides" (d. h. Herkules) bezeichnet.

[55]) So sagt Hamlet in V, 1 a. E. spöttisch von Laertes, der in prahlerischer Weise über dem Grab der Ophelia einen Berg, hoch über Pelion und Olympus, auftürmen will: Let Hercules himself do what he may. Sarrazin (Die Entstehung der Hamlet-Tragödie in: Anglia, Zeitschr. für engl. Philologie XIII S. 131 f., dessen Ansichten über einen Kydschen „Urhamlet" ich mich übrigens keineswegs anschließen kann) macht darauf aufmerksam, daß die bombastischen Reden des Laertes über das Bergauftürmen vermutlich auf einer Reminiscenz an den „Rasenden Herkules" des Seneka beruhen, wo Herkules von dem Kampf der Giganten spricht:

Videat sub Ossa Pelion Chiron suum
In Caelum Olympus tertio positus gradu
Perveniet aut mittetur.

Hierin läge zugleich eine Bestätigung dafür, daß Hamlet mit dem Herkules hier in der That den Laertes meint. — Aehnliche Bezugnahmen auf die Thaten des Herkules vgl. in Bez. Widersp. I, 2, Viel Lärm II, 1, LLL. I, 2, IV, 3, Coriolan IV, 1, Tit. Andron. IV, 2, Cymbeline IV, 2. Manchmal, doch seltener wird Herkules als der Vertreter der Tapferkeit genannt, so in Heinr. IV a. II, 4, Kaufm. II, 1, III, 2; davon kann aber in unserer Stelle keine Rede sein.

ein weiterer Umstand, der jeden Zweifel ausschließen dürfte. Es wird später zu zeigen sein, daß Shakespeare sowohl die Situation als den Charakter Hamlets, wie er sie in der Sage geschildert fand, ins gerade Gegenteil verkehrt, daß er insbesondere seinem Hamlet die Züge meist genommen hat, die dem Sagenhamlet hauptsächlich nachgerühmt werden. Sowohl bei Saxo Grammatikus nun, wie bei Belleforest wird Hamlet ausdrücklich und zwar gerade mit Rücksicht auf seine Thatkraft und die von ihm verrichteten Thaten dem Herkules gleichgestellt, ja noch über diesen erhoben. Die Erzählung des ersteren schließt mit den Worten: „Das war Amleths Ausgang, der, wenn ihn das Glück in gleicher Weise, wie die Natur begünstigt hätte [nach der Sage fiel er, lange nach vollzogener Rache, in einer Schlacht], den Göttern an Ruhm gleichgekommen wäre und die Arbeiten des Herkules durch seine Großthaten übertroffen hätte[56]). Belleforest setzt an Stelle des Herkules sogar alle alten Griechen und Römer: je ne sçay lequel des Grecs et Romains eussent eu l'honneur de l'avantager en vertu et excellence; außerdem vergleicht er an einer anderen Stelle Hamlet auch mit Herkules speziell: A lire cette histoire il sembleroit veoir en Amleth un Hercule envoyé ça et la par Euristee de tous costez du monde, là ou il sçauroit estre quelque péril evident, — — s'asseurant qu'il estoit impossible, que Amleth, le plus subtil et accort homme du monde, sceust rien entreprendre, sans le conduire à son effet.

Wenn Shakespeare solchen Aussprüchen gegenüber, von denen ihm mindestens einer bekannt sein mußte, seinen Hamlet ausdrücklich sagen läßt, daß er kein Herkules sei, so kann er meines Erachtens damit nur beabsichtigt haben, ihn im Gegensatz zur Sage als eine zu großen und schweren Thaten ungeeignete und ungeneigte Natur hinzustellen.

Diese Vergleichung mit Herkules schließt nun aber auch einen körperlichen Bezug in sich und sie führt uns daher zu einer Betrachtung der Körperkonstitution Hamlets, durch die das Temperament ja bedingt ist. Herkules wäre nicht Herkules gewesen und hätte seine Thaten nicht vollbringen können, wenn er nicht mit außerordentlicher Muskelkraft und großer Festigkeit der Sehnen und Nerven ausgerüstet gewesen wäre. Ist Hamlet daher kein Herkules, so liegt hierin, übereinstimmend mit dem, was oben S. 159 f. über die körperliche Organisation der Melancholiker überhaupt bemerkt worden ist, auch dies, daß seine Aktivitätsorgane der zu größeren Anstrengungen erforderlichen Kraft und Strammheit entbehren. In der That hat der Dichter einige Andeutungen gegeben, welche eben hierauf hinweisen. Insbesondere kommen hierfür zwei Aeußerungen Hamlets selbst in Betracht, die eine in I, 4, da er dem Geiste folgen will, die andere nach dessen Verschwinden in I, 5. An der ersteren Stelle sagt er:

Mein Schicksal ruft,
Und macht die kleinste Ader dieses Leibes
So fest als Sehnen (nerve) des Nemeer Löwen;

[56]) Aequasset fulgore superos, Herculea virtutibus opera transcendisset.

und nachdem der Geist verschwunden, ruft er aus:

Halt, halt mein Herz!
Ihr, meine Sehnen (sinews), altert nicht sogleich,
Tragt fest mich aufrecht! — Dein gedenken! Ja,
Du armer Geist, so lang Gedächtnis haust
In dem verstörten Ball hier!

Die erste Aeußerung zeigt, wie Hamlet bei heftig erregenden Eindrücken ein Erstarken, ein Strammwerden seiner inneren Organe empfindet; die letztere, wie mit dem Wegfall oder Nachlassen des erregenden Eindrucks das Kraftgefühl wieder entweicht, eine Erlahmung und Erschlaffung über ihn kommt, als ob er plötzlich alt würde. Aehnliches berichtet die, das Naturell ihres Sohnes wohl kennende Königin von ihm, da er V, 1 am Grabe der Ophelia in den heftigen Streit mit Laertes geraten ist:

So tobt der Anfall eine Weil' in ihm;
Doch gleich geduldig, wie das Taubenweibchen,
Wenn sie ihr goldnes Paar hat ausgebrütet,
Senkt seine Ruh' die Flügel[57]).

Bezieht sich dies zunächst auch nur auf Hamlets Gemütserregung selbst, so deutet doch die Ausdrucksweise (his silence will sit drooping, d. h. ermattend sich hängen lassen) darauf hin, daß der Nachlaß dieser auf einer körperlichen Erschlaffung beruht. Daraus ergibt sich aber, daß eine gewisse Schlaffheit der Sehnen und Nerven den Normalzustand bei Hamlet bildet, der nur unter der Einwirkung aufregender äußerer Ereignisse einer kräftigeren Anspannung Platz macht, und eben diese habituelle Schlaffheit der Aktivitätsorgane ist es, welche, wie bei allen Melancholikern, so auch bei ihm die Abneigung und Unlust hervorruft, diesen Organen bedeutendere Anstrengungen zuzumuten[58]).

---

[57]) Die Quarto von 1604 gibt diese Worte der Königin, die Folio, weniger passend, dem König; jedenfalls unrichtig ist es, sie, wie Schlegel gethan, auf beide zu verteilen. Hamlets Anfall wird hier allerdings als Wahnsinn hingestellt, allein nur um Laertes zu besänftigen; die Königin und auch der König wissen bereits, daß Hamlet nicht wirklich wahnsinnig ist.

[58]) Nerven und Sehnen gelten bei Shakespeare durchweg als die Organe der Kraftentfaltung. Festigkeit und Straffheit derselben gibt Kraft und Lust zu Thaten, während weiche, schlaffe Sehnen und Nerven Schwäche und Ruhebedürfnis erzeugen. Aus der großen Zahl hierher gehöriger Stellen seien nur zwei angeführt, einerseits K. Johann V, 7:

He will the rather do it, when he sees
Ourselves well sinewed to our defence.

d. h. stark und entschlossen zur Abwehr; andrerseits die Worte Warwicks in Heinrich VI c. II, 3:

Forspent with toil, as runners with a race,
I lay me down a little while to breathe;
For strokes receiv'd, and many blows repaid,
Have robb'd my strong-knit sinews of their strength,
And, spite of spite, needs must I rest awhile.

Und noch eine andere körperliche Eigenschaft Hamlets steht mit dieser trägen Unlust in engstem Zusammenhange, seine vielbesprochene und vielbestrittene Fettheit und Kurzatmigkeit. Bei dem zur Katastrophe führenden Fechtspiel in V, 2 sagt die Königin: „er ist fett und kurz von Atem" (he's fat and scant of breath), und sie gibt ihm ihr Tuch, um sich den Schweiß von der Stirne zu wischen. Dieses „er ist fett" hat unendlich viel Anstoß erregt; es paßte so gar nicht zu dem idealen Bilde, welches man sich seit dem vorigen Jahrhundert von dem edlen Dänenprinzen gemacht hatte, und schon Aurelie im Wilhelm Meister hat der allgemeinen Abneigung, sich ihn als wohlbeleibt vorzustellen, Ausdruck gegeben (vgl. oben S. 16). So hat man denn die verschiedensten Versuche gemacht, diese Fettheit Hamlets zu beseitigen, indem man entweder das „fat" des Textes für einen Druckfehler erklärte, an dessen Stelle etwa hot, faint oder flat zu lesen sei[59]), oder indem man behauptete, der Dichter habe damit nur eine Anspielung auf die Wohlbeleibtheit des ersten Hamletdarstellers, seines Freundes und Landsmanns Richard Burbage, beabsichtigt. Beide Annahmen sind indes gleich willkürlich und haltlos. Mit Ausnahme der 1. Quarto, in welcher der ganze Passus fehlt, haben alle Ausgaben übereinstimmend fat und die Annahme eines Druckfehlers schwebt daher völlig in der Luft. Dasselbe gilt von der Beziehung auf Burbage, von dessen Leibesbeschaffenheit wir überhaupt nichts wissen[60]); der Art unseres Dichters widerspräche es zudem vollständig, einer dramatischen Figur eine Eigenschaft zu leihen, die nicht zu ihr, sondern nur zu dem sie zufällig darstellenden Schauspieler passen würde.

Daß die Worte: „er ist fett und kurz von Atem" in der That vom Dichter selbst herrühren und daß er damit eine Eigenschaft Hamlets bezeichnen wollte, das wird durch eine andere, in Folge der ungenauen Uebersetzung meist übersehene Stelle außer allen Zweifel gestellt. Vor dem Fechtspiel kündigt

---

[59]) „Flat" ist die neuste Konjektur, die Reichel, der Verfasser der famosen „Shakespeare-Litteratur" (s. oben S. 137), im Magazin für die Litteratur 1891 Nr. 36 aufgestellt hat und die von da, trotz ihrer Willkürlichkeit und offenbaren Unrichtigkeit, ohne Widerspruch durch die ganze deutsche Presse gegangen ist. „Flat and scant of breath" soll bedeuten, Hamlet sei vom Fechten „ermüdet und außer Atem gekommen". Für jeden Kenner der englischen Sprache liegt indes die Unmöglichkeit eines solchen Sinnes zu Tage; flat heißt nicht: ermüdet, sondern: flach, platt, und übertragen: schal, fade. Dazu kommt, daß flat und scant nicht Verbalpartizipien, sondern Adjektiva sind und daher dem Subjekt anhaftende Eigenschaften, nicht aber das Ergebnis eines Werdens ausdrücken. Zudem wäre mit dieser Konjektur gar nichts gewonnen; kommt Hamlet schon durch zwei Fechtgänge außer Atem, so weist das erst recht auf Kurzatmigkeit und innere Verfettung hin.

[60]) Vgl. die Lebensnachrichten über Burbage bei Elze, Shakesp. S. 287 ff. Die ganze Hypothese gründet sich auf einige Verse in einer Elegie auf Burbages Tod:

No more young Hamlet, though but scant of breath,
Shall cry „Revenge" for his dear father's death.

Allein die dem Stück entlehnten Worte „scant of breath" beziehen sich doch offenbar, ebenso wie „young Hamlet", auf die Rolle, nicht auf die Person Burbages.

der König an, er werde, wenn Hamlet treffe, — wie Schlegel übersetzt: auf dessen Wohlsein trinken; im Original aber lauten die Worte: The king shall drink to Hamlet's better breath, d. h. darauf, daß es ihm mit seinem Atem besser gehe, und hierauf soll ihm Hamlet — aus dem vergifteten Becher — Bescheid thun. Die Kurzatmigkeit ist damit konstatiert, sie aber ist die Folge innerer Verfettung[61]); beide erzeugen bei körperlicher Anstrengung Schweiß und das Bedürfnis zu trinken und eben hierauf hat der König seinen ganzen Plan mit dem vergifteten Becher gebaut, wie er auch schon IV, 7 bei der Verabredung mit Laertes andeutet: „wenn ihr vom Fechten heiß und trocken seid (hot and dry), und er zu trinken fordert."

Kurzatmigkeit und Fettheit sind also nicht nur thatsächliche, sondern geradezu wesentliche Eigenschaften Hamlets und sie stehen auch mit seinem übrigen Wesen, wie es wirklich ist, durchaus im Einklang. Unpassend erscheinen sie nur dann, wenn wir von ihm nicht das Bild, das der Dichter gezeichnet, sondern irgend ein selbstgeschaffenes Phantasiebild vor Augen haben. Körperliche Verfettung ist in der That das regelmäßige Zubehör eines melancholischen, passiven, trägen Naturells, wie wir es bei Hamlet kennen gelernt haben, und auch an anderen Stellen hat der Dichter diese Zusammengehörigkeit deutlich hervorgehoben. So, wenn er in den oben S. 176 angeführten Worten des Geistes das träge Kraut, das ruhig Wurzel treibt an Lethes Bord, zugleich feist (fat) nennt; so ferner, wenn Cäsar (I, 2) fette Leute um sich haben will, die Nachts gut schlafen, weil sie sich nicht mit Umtrieben abgeben, den hageren, ruhelosen Cassius dagegen fürchtet und ihn fetter wünscht[62]).

Unter der Fettheit Hamlets haben wir uns übrigens keineswegs eine nach außen besonders ins Auge fallende Korpulenz zu denken. Dem steht schon sein jugendliches Alter entgegen[63]) und Ophelia rühmt III, 1 an ihm

---

[61]) Der Zusammenhang von Kurzatmigkeit und Fettsein kommt auch in der von Hamlet III, 4 gebrauchten Phrase: the fatness of these pursy times, der „feisten engebrüst'gen Zeit" zum Ausdruck.

[62]) Fettheit als Folge des melancholischen Temperaments bezeugt auch König Jakob I. in seiner Daemonologia: „Omnium istorum (der Melancholiker) quotquot artis incantandi (der Geisterbeschwörung) amatores fuerunt, plerique fuerunt pingues et corpulenti" (angeführt bei Tschischwitz, Sh.-Forsch. I, 46).

[63]) Hamlet ist 30 Jahre alt. Das ergibt sich aus zwei Aeußerungen des Totengräbers in V, 1. Einmal sagt dieser, er versehe sein Amt seit dem Tage, an welchem der junge Hamlet geboren worden, und dann später, er sei hier 30 Jahre lang Totengräber gewesen. Auf dasselbe Alter Hamlets weist ferner dessen Mitteilung, daß der Schädel Yoricks 23 Jahre in der Erde gelegen habe, während Hamlet sagt, daß Yorick ihn als Kind auf dem Rücken getragen habe. Dieses Alter von 30 Jahren haben viele Erklärer für Hamlet, der im Stück stets als jung bezeichnet wird, zu hoch gefunden und deshalb die Schlußfolgerungen aus jenen Reden der Kirchhofscene bestritten. Allein dem liegt lediglich die schiefe Auffassung Hamlets als eines idealen jugendlichen Schwärmers zu Grunde, den man sich dann höchstens als einen Zwanzigjährigen denken mag. Hamlet ist in Wahrheit ein völlig ausgereifter, fertiger Charakter, der ein Alter von 30 Jahren in der That erfordert. Andrerseits ist aber ein

ausdrücklich „die unvergleichliche Gestalt der blüh'nden Jugend" (that unmatch'd form and feature of blown youth). Bringen wir von dieser Aeußerung die Uebertreibung des liebenden, schmerzbewegten Mädchens in Abzug, so bleibt uns für Hamlets äußere Erscheinung eine hohe, zwar etwas vollständige, aber das Ebenmaß noch nicht verletzende Figur mit zur Abrundung neigenden, etwas blassen und schlaffen Gesichtszügen, die nur in Augenblicken der Erregung einen lebhaften, energischen Ausdruck gewinnen. Das „fett" dagegen scheint mir, da es mit dem Atmen in Verbindung gebracht wird, hauptsächlich auf eine innere Verfettung, eine Fettablagerung an Herz und Lungen hinzuweisen, und gerade diese innere Verfettung ist es, welche in Verbindung mit der Dickblütigkeit und der Schlaffheit der Sehnen erschwerend auf die Körperthätigkeit einwirkt und dadurch Abneigung gegen körperliche Anstrengungen, den Hang zu Bequemlichkeit und Ruhe erzeugt, wie sie umgekehrt durch eine diesem Hange nachgebende Lebensweise selbst wieder gefördert wird. So kommt es, daß wir uns Hamlet in solcher Weise als fett geradezu denken müssen, selbst wenn es der Dichter nicht ausdrücklich gesagt hätte.

In dieser Beziehung sind noch einige Nachrichten über Hamlets Lebensgewohnheiten von Interesse. In II, 2 erfahren wir von Polonius, und die Königin bestätigt es, daß er Stunden lang in der Gallerie auf und ab zu gehen pflegt, und in V, 2 sagt er selbst, er wolle im Saale auf und ab gehen, es sei jetzt seine Zeit, frische Luft zu schöpfen. Ferner hören wir in II, 2 und V, 2, daß er gewohnt ist, regelmäßige Fechtübungen vorzunehmen [64]). Gerade das Geregelte in diesen Erholungen weist darauf hin, daß sie dazu bestimmt sind, einem Menschen, der infolge einer ruhenden Lebensweise zum Dickwerden neigt, ohne besondere Anstrengung die zur Erhaltung der Gesundheit nötige Bewegung zu verschaffen. Es mutet uns an, als ob Hamlet mit diesen regelmäßigen Ergehungen und Uebungen eine Art selbstverordneter Kur ge-

---

Mann von 30 Jahren denn doch immer noch ein junger Mann, und wenn im Stücke mehrfach von Hamlets Jugend, seinem jungen Blut u. dergl. die Rede ist, so steht das jenem Alter keineswegs entgegen. Ebensowenig, daß Hamlet auf die hohe Schule nach Wittenberg zurückkehren will; im Mittelalter pflegte man die Universität in reiferem Alter und auf längere Zeit zu besuchen, als heutzutage. Borachio in Viel Lärm III, 3 spricht von dem hitzigen jungen Blut zwischen 14 und 35 Jahren und nach dem zweiten Sonett ist die Jugend bei Frauen sogar erst mit 40 Wintern vorüber. — Ein andrer Einwand gegen die 30 Jahre Hamlets stützt sich darauf, daß dann für seine Mutter, die Königin, in Anbetracht ihres Liebesverhältnisses ein zu hohes Alter herauskäme. Allein einerseits bezeichnet sie Hamlet selbst in III, 4 als eine Matrone und andrerseits sagt in dem aufgeführten Schauspiel der König zu seiner Königin, daß sie seit 30 Jahren verheiratet seien; wenn diese Königin hier für ein Liebesverhältnis nicht zu alt ist, so ist es die im Stücke selbst wohl auch nicht.

[64]) Zwischen diesen beiden Stellen besteht insofern ein Widerspruch, als Hamlet II, 2 sagt, er habe seit kurzem seine gewohnten Uebungen aufgegeben, während er V, 2 seit Laertes' Reise nach Frankreich in beständiger Uebung geblieben sein will. Allein derartige Widersprüche in Nebendingen begegnen bei Shakespeare öfter, worüber die Bemerkung Goethes bei Eckermann III, 107 zu vergleichen ist. Für uns kommt es nur darauf an, daß solche Uebungen überhaupt in Hamlets Gewohnheit liegen.

brauche, um nicht zu stark zu werden. Scheint ihm doch seine Leibesbeschaffenheit bereits jetzt manchmal Beschwerden zu schaffen, wie die Antwort andeutet, die er dem König auf die Einladung zum Fechtspiel geben läßt: „Ich bin bereit, jetzt oder zu jeder andern Zeit, vorausgesetzt daß ich so gut im Stande bin wie jetzt“ (povided I be so able as now). Jedenfalls sind diese Gewohnheiten nicht ohne charakteristische Bedeutung; wann hörten wir sonst von einem Shakespeareschen Helden, daß er eine bestimmte breathing-time of day habe?[65]) —

Es sind nun noch einige weitere Züge ins Auge zu fassen, welche ebenfalls mit Hamlets melancholischer Passivität im Zusammenhange stehen. Dahin gehört zunächst sein Fatalismus, der keineswegs, wie man geglaubt hat, erst durch die dramatischen Begebenheiten in ihm erzeugt wird, sondern tief in seinem Naturell begründet ist. Dieser Fatalismus, der sich besonders V, 2 in den Worten ausspricht: „Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft u. s. w.; in Bereitschaft sein ist alles“, beruht in der Annahme, daß dem Walten der Vorsehung gegenüber alles menschliche Bemühen vergeblich sei, daß die Vorsehung uns für ihre Zwecke als blinde Werkzeuge benutze, daß wir durch unser Zuthun an diesen Zwecken nichts hindern und nichts ändern können, und daß es daher am besten sei, die Dinge gehen zu lassen, wie sie gehen. Will die Vorsehung uns bei Durchführung ihrer Pläne mitwirken lassen, so kann dies durch rasch eingegebene, unbesonnene Handlungen besser erreicht werden, als dadurch, daß wir selbst tiefe Pläne ausdenken, die dann doch scheitern, — wie er dies zu Anfang von V, 2 Horatio gegenüber darlegt.

Indes ist Hamlets Fatalismus nicht die Ursache seiner Unthätigkeit, sondern umgekehrt: er ist Fatalist, weil er nicht gern thätig ist. Sein jeder Anstrengung abholdes Naturell hat ihn zu dieser Auffassung geführt, die seinem plan- und thatlosen Dahinleben eine höhere Rechtfertigung zu verleihen scheint. Die Absicht des Dichters, durch die angeführten fatalistischen Betrachtungen Hamlets Naturell zu kennzeichnen, erhellt deutlich daraus, daß er in Heinrich IV b. III, 2 ganz ähnliche Betrachtungen dem Frauenschneider Schwächlich (Feeble) in den Mund legt, da dieser zum Rekruten gepreßt wird: „Meiner Treu, ich frage nichts darnach: ein Mensch kann nur einmal sterben, wir sind Gott einen Tod schuldig, ich will mich nicht schlecht halten; — ist es mein Schicksal, gut; wo nicht, auch gut; — es mag gehen, wie es will, wer dies Jahr stirbt, ist für das nächste quitt.“ Der Unterschied zwischen beiden ist nur der, daß für den biederen Frauenschneider der Fatalismus zum Troste wird für seine durch körperliche Schwäche bedingte Unfähigkeit zu großen Thaten, für Hamlet dagegen zu einem Rechtfertigungsgrund für seine durch körperliche Trägheit und Schlaffheit bedingte Unlust dazu.

---

[65]) In Troilus II, 3 verhöhnt Achill die zu ihm kommenden griechischen Fürsten, indem er ihnen durch Patroklus sagen läßt, er hoffe, sie seien nur gekommen „for your health and your digestion sake, an after-dinner's breath“. Was aber hier Spott, ist bei Hamlet Ernst.

Diese charakteristische Seite von Hamlets Fatalismus zeigt sich weiter noch darin, daß er demselben gerade nur soweit ergeben ist, als damit seinem Naturell gedient wird, d. h. als er dadurch entweder geschehene Unbesonnenheiten oder seine Passivität gegenüber bevorstehenden Ereignissen rechtfertigen kann. Wo er dagegen von den „Stößen des Geschicks" wirklich betroffen ist, da ist er, wie wir gesehen, weit davon entfernt, sich mit Resignation in die Fügungen der Vorsehung zu ergeben. So erklärt sich der scheinbare Widerspruch, daß derselbe Mensch, welcher mit den ruhigen Worten: „bereit sein ist alles" die Todesgefahr ahnungsvoll an sich herankommen läßt, bei jeder ihn wirklich berührenden Widerwärtigkeit des Lebens das Gleichgewicht verliert und der heftigsten, leidenschaftlichsten Erschütterung seines Inneren preisgegeben ist. —

Wird Hamlet durch die trüben Erfahrungen des Lebens aufs tiefste bedrückt und findet er nicht den Weg, sich durch Widerstand von diesem Drucke zu befreien, so bedarf er, um unter der Last seiner Empfindungen nicht zu erliegen, eines anderen Mittels, sein Herz zu erleichtern, und dieses Mittel ist ihm: Kundgebung seines Schmerzes und seines Unwillens nach außen hin, und zwar nicht durch weiche Klage, sondern durch bitteres Urteil, durch Verurteilung und Rüge dessen, was ihn sittlich verletzt, und denjenigen gegenüber, durch deren Verhalten er verletzt wird. Er hat — und dies ist für das Verständnis von Hamlets Verhalten im Stücke von großer Wichtigkeit — das tiefe Bedürfnis und den Drang, den Menschen ihre Schwächen, Fehler und Schlechtigkeiten vorzuhalten, ihnen die Wahrheit darüber zu sagen, und, wo sie dieselben zu verbergen suchen, ihnen die Maske vom Gesicht zu reißen und sie zum Einbekenntnis ihres Unwertes zu zwingen. Das gibt ihm Luft, das befreit ihn von dem inneren Druck; je mehr Eindruck er damit macht, desto größer ist seine Befriedigung.

Auch dieser Zug hängt eng mit Hamlets Temperament zusammen; er findet sich häufig bei Melancholikern und bildet gewissermaßen die aktive Seite ihrer sonst passiven Natur. In dem melancholischen Jaques in „Wie es euch gefällt", der „selbst ein wüster Mensch gewesen", hat der Dichter diese Eigenschaft von ihrer niedrigen und komischen Seite als Sucht zum Bekritteln, Schmähen und Moralisieren, in Hamlet dagegen von ihrer ernsten und erhabenen Seite, als Ausfluß tiefer sittlicher Schmerzempfindung geschildert[66]).

[66]) Vgl. folgende Stellen in „Wie es euch gefällt". In II, 1 sagt der Herzog: „Nun, und Jaques? macht' er dies Schauspiel nicht zur Sittenpredigt?" In II, 7 wünscht Jaques ein Narr zu sein, um Freiheit zu haben „wie der Wind, auf wen ich will, zu blasen":

gebt mir frei
Zu reden, wie mir's dünkt: und durch und durch
Will ich die angesteckte Welt schon säubern,
Wenn sie geduldig nur mein Mittel nehmen.

In III, 2 sagt er zu Orlando: „Wollt ihr euch mit mir setzen, so wollen wir zusammen über unsre Gebieterin, die Welt, und unser ganzes Elend schmähen", und in IV, 1 sagt Rosalinde spottend zu ihm: „macht alles Ersprießliche in eurem eignen Lande herunter, entzweit euch mit euren Sternen und scheltet schier den lieben Gott,

Bei Hamlet tritt nun aber dies Bedürfnis, den Leuten „die Wahrheit zu sagen", in einen gewissen Konflikt mit seiner Abneigung gegen thatkräftiges praktisches Handeln. In der Situation, in der er sich dem Könige gegenüber befindet, könnte ein offenes Aussprechen dessen, was ihm auf der Seele lastet, zu Konsequenzen führen, die er vermeiden will. So kann er denn zunächst seinen Empfindungen und Meinungen nur dann freien Lauf lassen, wenn er allein ist, von niemand gehört wird. Von anderen umgeben, sehnt er sich daher öfter, allein zu sein, und in den Monologen folgen dann jene mächtigen Eruptionen einer bis dahin schmerzlich zurückgehaltenen, tief leidenschaftlichen Empfindung. Höchst charakteristisch ist, wie er im Monolog I, 5 nach dem Verschwinden des Geistes sowie in demjenigen am Schlusse des 2. Akts die Schimpfworte gegen den König ausstößt, als ob derselbe gegenwärtig wäre, als ob er sie ihm ins Gesicht schleuderte, um so in der Einbildung wenigstens seinem Bedürfnisse Genüge zu thun.

Allein eine wirkliche Befriedigung gewähren ihm diese monologischen Ausbrüche doch nicht; zu allem sonstigen Schmerz gesellt sich ihm vielmehr noch das besondere Leid, daß er denen, die ihm jenen Schmerz verursacht, nicht seine Meinung sagen kann. Eine charakteristische Bedeutung haben in dieser Beziehung die Schlußworte des Monologs I, 2:

Doch brich, mein Herz! denn schweigen muß mein Mund.

Man faßt dieses Schweigenmüssen gewöhnlich nur als Duldenmüssen auf; Hamlet müsse schweigen, weil er an dem Geschehenen doch nichts mehr ändern könne. Allein der englische Text zeigt, daß es einen viel spezielleren Sinn hat; hier lauten die Worte:

But break, my heart, for I must hold my tongue!

Das Schweigenmüssen ist hiernach nicht im bildlichen, sondern ganz im wörtlichen Sinn des Nichtredendürfens zu verstehen; Hamlet ist darüber gerade besonders unglücklich, daß er dem König und der Königin das Anstößige ihrer raschen Heirat nicht direkt ins Gesicht sagen kann. Er kann es aber nicht, er muß seine Zunge halten, weil er trotz seines Dranges zu reden die Konsequenzen scheut, weil ihm seine Bequemlichkeit verbietet, sich mit dem König in einen Kampf einzulassen, den ein Aussprechen seiner Meinung unfehlbar zur Folge hätte.

Die gleiche Bedeutung hat es, wenn Hamlet im Monolog II, 2 sich zunächst so bittere Vorwürfe darüber macht, daß er wegen der Ermordung seines

---

daß er euch kein andres Gesicht gab." — Auf sehr oberflächlicher Auffassung beruht es, wenn manche Kritiker in der hier besprochenen Eigenschaft Hamlets lediglich eine Neigung zum Reden an sich und dann (wie z. B. König im Sh.-Jahrb. VI, 307) in seinem Todeswort „der Rest ist Schweigen" den Ausdruck seines Bedauerns sehen wollen, daß es jetzt mit seiner Hauptstärke, dem Reden, für ihn zu Ende sei. Natürlich besagt dieses Wort nichts andres, als daß er, da der Tod ihn anfaßt, die weitere Erklärung seiner Sache andern überlassen muß.

Vaters nichts sagen könne, d. h. daß er es nicht über sich bringe, etwas hierüber zu sagen, während der Schauspieler in seiner Lage gewiß „das allgemeine Ohr mit grauser Red' erschüttern und bis zum Wahnwitz den Schuld'gen treiben" würde.

Nur einmal, in der Scene mit der Königin III, 4, läßt er dieser gegenüber, da er sich unbelauscht glaubt, seiner Zunge frei den Zügel schießen, um ihr „einen Spiegel zu zeigen, worin sie ihr Innerstes erblickt". Man hat mit Recht bemerkt, daß Hamlet in dieser Scene so recht in seinem Elemente ist; er kann hier „Dolche reden", ohne doch solche brauchen zu müssen, wie er selbst III, 2 a. E. gesagt hat. Daher hier die großartige, eindringende Beredsamkeit, die nicht in der zerrissenen Weise der Monologe von einem zum anderen springt, sondern in einem großen, mächtigen Strome dahin flutet.

So ist Hamlet eingekeilt zwischen dem Drange seines Naturells, denen, die seinen sittlichen Unwillen erregen, dies auch kund zu thun, und dem Verbote, welches eben dieses Naturell hiergegen erhebt. Hier eröffnet ihm nun ein weiterer Zug seines Wesens einen Ausweg, nämlich eine ihm eigene Neigung, seine Gedanken in indirekter oder verhüllter Weise zum Ausdruck zu bringen, so daß die Worte scheinbar etwas anderes oder gar das Gegenteil von dem besagen, was er meint, seine Neigung zur Ironie. Gegen Freunde, wie Horatio, wendet er diese Ironie in offener, durchsichtiger Weise an (z. B. I, 2: „Wirtschaft, Horatio! Wirtschaft!" u. s. w.), gegen unbedeutende Personen benutzt er sie zur Verspottung — denn „eine lose Rede schläft in dummen Ohren" (IV, 2) — und eben diese Ironie bietet ihm nun auch das Mittel, in doppelsinnigen Anspielungen und sarkastischen Sticheleien seinem Unwillen gegen König und Königin Luft zu machen, ohne zu weiteren Konsequenzen genötigt zu werden, wie denn gleich seine ersten Aeußerungen im Stück (I, 2) diesen Charakter an sich haben. Auch Ophelien gegenüber werden wir diesen Zug seines Wesens kennen lernen.

In den folgenden Kapiteln wird zu zeigen sein, wie auf diesem Drange Hamlets nach äußerer Kundgebung der inneren Empfindung zwei seiner wichtigsten dramatischen Handlungen beruhen: die Annahme der Wahnsinnsrolle und die Veranstaltung des Schauspiels. Ueberhaupt aber steht die Vorliebe und das Interesse Hamlets für die Schauspielkunst mit der hier betrachteten Seite seines Wesens in engem Zusammenhange. Wie er bei der Deklamation des Schauspielers in II, 2 sogleich daran denkt, welchen Gebrauch dieser von seiner Kunst machen würde, wenn ihm solches Leid widerfahren wäre, wie Hamlet selbst, so sind auch seine Aeußerungen in III, 2 über den Zweck des Schauspiels, nämlich: „der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, den wahren Charakter und Körper der Zeit, ihre Form und ihr Gepräge zu zeigen"[67]), nicht nur an sich

[67]) Die Schlegelsche Uebersetzung der letzten Worte dieser Stelle „und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen" ist nicht ganz richtig. Im Original lauten die Worte: ..to show — the very age and body of

von hohem ästhetischem Werte, sondern auch höchst charakteristisch für Hamlet. Das Schauspiel ist ihm ein Mittel, um dem Einzelnen wie dem ganzen Zeitalter im Bilde seine wahre Beschaffenheit, seinen Wert oder Unwert vor Augen zu führen und zur Erkenntnis zu bringen, und es ergibt sich so, wie verfehlt es war, Hamlet einen Hang zum „Schauspielern" d. h. zur Verstellung beizulegen oder einen solchen Hang gar für den Hauptzug seines Wesens zu erklären (vgl. oben S. 130 f.). —

Endlich ist noch ein letzter Zug von Hamlets melancholischem Temperament hier aufzuführen: die Neigung und Gewohnheit, die Dinge in sich und um sich aufmerksam zu beobachten, darüber nachzudenken, tiefgehende Betrachtungen, meist trüber Art, daran zu knüpfen, kurz ein Hang zur Beschaulichkeit und zum Innenleben, wie er bei dem Melancholiker schon durch den Mangel an äußerer Bethätigung leicht veranlaßt wird[68]). So tritt uns Hamlet besonders in den Monologen II, 2, III, 1, IV, 4, ferner in manchen Gesprächen, wie in der Kirchhofscene V, 1 entgegen; in III, 1 weist der König mit den Worten: „ihm ist was im Gemüt, worüber seine Schwermut brütend sitzt", auf diesen Zug seines Wesens hin. Dem steht bei ihm weiter zur Seite ein scharfer, Dinge und Menschen durchdringender Verstand, ein reicher, lebhafter Geist, ein schlagfertiger Witz, der indes etwas zur Silbenstecherei und zum bloßen Wortspiel neigt, worin er denn freilich von dem Totengräber in V, 1 noch übertroffen wird. Es ist nicht bloß Voreingenommenheit eines liebenden Mädchens, wenn Ophelia III, 1 von Hamlets „edler, hochgebietender Vernunft" (that noble and most sovereign reason) spricht. In der That, „er öffnet den Mund nicht, ohne daß eine geistreiche oder tiefsinnige Bemerkung, ein treffender Witz, ein glänzender Einfall uns erfreute", wie Kreyßig richtig bemerkt. Der Dichter hat ihm eben die ganze Fülle seines eigenen Geistes und seines eigenen Scharfsinns geliehen und damit mehr wie durch anderes die Vorliebe bekundet, die er vor all seinen dramatischen Figuren gerade dieser

---

the time, his form and pressure", wonach sich ergibt, daß „the very age and body of the time" nicht Dative, sondern vielmehr ebenso wie „his form and pressure" Accusative zu to show sind, Dinge, die gezeigt werden, nicht solche, denen gezeigt wird; schon das (von Schlegel weggelassene) very weist darauf hin. Age bezeichnet hier den inneren Geist der Zeit, body die äußeren Formen, wofür dann in form und pressure noch einmal ähnliche Ausdrücke wiederholt werden. — Wenn der Dichter dabei sagt, daß dies der Zweck des Schauspiels sowohl anfangs (at the first) als jetzt sei, so hat er hierbei vielleicht den inhaltlich ganz übereinstimmenden Ausspruch im Auge gehabt, den Donatus von Cicero berichtet: Comoediam esse, ait Cicero, imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis (Donati fragm. de comoedia et tragoedia ed. Reifferscheid p. 8).

[68]) Das beschauliche, gedankenvolle Wesen der Melancholie hat der Dichter mehrfach hervorgehoben. Vgl. Heinrich IV a. II, 3: thick-ey'd musing and curs'd melancholy; Was ihr wollt II, 4 a. E.: she pin'd in thought and, with a green and yellow melancholy, she sat like Patience on a monument, smiling a grief. Zum Komischen gewendet ist dieser Zug bei Jaques (Wie es euch gefällt IV, 1), der „Erfahrung gewonnen hat" und den „die gesamte Betrachtung seiner Reisen durch öftere Ueberlegung in eine höchst launische Betrübnis einhüllt".

gewidmet, und ebenso ist es diese hervorragende geistige Bedeutung Hamlets, auf welcher zum guten Teil das Interesse beruht, welches ihm das Publikum zu allen Zeiten entgegengebracht hat.

Diese letzteren Eigenschaften sind es nun, wegen deren man Hamlet zum „Helden des Gedankens", zum „Fürsten der spekulativen Philosophie", zum grübelnden Gelehrten, der nur in der reinen Sphäre des Geistes zu Hause ist, hat machen und auf welche man die Handlung und die Idee des ganzen Stücks hat gründen wollen. Allein das ist doch eine große Verkennung der Absichten unseres Dichters gewesen. Einer solchen Auffassung steht, abgesehen von allem früher dagegen Vorgebrachten, schon dies entgegen, daß wir es hier gar nicht mit den Hauptzügen, mit den Grundelementen im Charakter des Helden zu thun haben, sondern lediglich mit sekundären, abgeleiteten Eigenschaften, die der Dichter, weil er uns hier einen ganzen und vollen Menschen mit allem, was einem solchen zugehört, schildern wollte und weil das einmal zu Grunde gelegte Naturell auch diese Züge in sich begreift, in seine Zeichnung eingeflochten hat.

Sodann aber ist Hamlet in Wahrheit gar nicht der reine Denker, Philosoph oder Gelehrte, für den man ihn ausgegeben hat. Hamlet ist gedankenvoll, aber sein Denken bezieht sich niemals auf rein abstrakte, begriffliche Dinge, sondern durchaus auf die realen Erscheinungen; er spekuliert nicht über die letzten Gründe alles Seins, über die Rätsel des Universums, sondern er macht vor diesen Fragen Halt. Wenn er im Monolog III, 1 von Sein und Nichtsein spricht, so ist das kein Philosophieren, sondern lediglich Ausdruck seiner trüben, weltflüchtigen Stimmung, und wenn er fragt, was in dem Tod für Träume kommen mögen, so will er damit diese Frage nicht in Untersuchung ziehen, sondern lediglich den Grund der sehr wenig philosophischen Furcht vor dem Tode bezeichnen; die Träume selbst sind ihm Dinge „that we know not of" und er macht gar keinen Versuch, näher einzudringen. Wo er vom Denken selbst spricht, da thut er es in keiner anderen Weise und in keinem anderen Sinne, als jeder sonstige Mensch auch; seine Aeußerungen darüber beziehen sich ganz und gar nicht, wie so häufig angenommen wurde, auf ein philosophisches, abstraktes Denken. Daß dies bei dem Satze, gut und schlecht werde erst durch das Denken bestimmt, nicht der Fall, ist bereits oben S. 31 f. Anm. 14, und daß „des Gedankens Bläße" der Schlegelschen Uebersetzung mit dem Denken als solchem gar nichts thun hat, S. 37 Anm. 20 gezeigt worden. Wenn Hamlet I, 5 „auf Schwingen, rasch wie Andacht und des Liebenden Gedanken" zur Rache fliegen will, so ist dies lediglich ein poetisches Bild für die Schnelligkeit der Ausführung, welches unser Dichter sehr häufig anwendet[69]). Wenn er im Monolog II, 2 ausruft: „Frisch ans Werk, mein Kopf!" und im Monolog IV, 4: „trachtet nach Blut, Gedanken!", so will er damit nicht, wie man gemeint hat, den Kopf in einen Gegensatz zum Arm, die Gedanken

[69]) Vergl. die bei Schmidt, Sh.-Lexikon II S. 1216 unter „Thought swifter than any thing" angeführten Stellen.

zur That stellen, sondern er gibt damit nur der einfachen Wahrheit Ausdruck, daß der Ausführung einer That notwendig ein Denken darüber vorangehen muß [70]). Im letzteren Monolog aber sagt er uns ausdrücklich seine Meinung darüber, wozu das Denken, „die göttliche Vernunft" dem Menschen gegeben ist: „voraus zu schaun und rückwärts", d. h. nicht abstrakt zu philosophieren, sondern die realen Dinge der Vergangenheit und Zukunft zu erkennen. Die ihm häufig zugeschriebene Neigung zu philosophischer Abstraktion und Verallgemeinerung der einzelnen konkreten Erscheinungen beruht lediglich auf Mißverständnis einzelner Stellen (vgl. oben Kap. 4 Anm. 17 und 20).

Das Denken Hamlets ist ferner kein konsequentes, methodisches, welches die Dinge festhält, bis es ihnen auf den Grund gekommen ist, sondern er wechselt gerne den Gegenstand seiner Betrachtung, springt leicht von einem zum andern ab. Die große Beweglichkeit seines Geistes und die leichte Erregbarkeit seiner Phantasie läßt ihn jedes Ding gerade nur so lange in seinen Gedanken verfolgen, bis es durch neue Eindrücke daraus wieder verdrängt wird. Die Betrachtungen, die er anstellt, beruhen nicht auf einem einheitlichen Gedankensystem, sondern sind lediglich aphoristischer Art. Vor allem aber steht Hamlets Denken — im Widerspruche mit aller Philosophie — ganz unter dem Einflusse seines Naturells, seiner natürlichen Neigungen und Abneigungen, welche den Verstand nötigen, stets solche Gründe zu finden, die ihrer Befriedigung günstig sind und die die Stimme der Vernunft übertönen. Wo bei Hamlet eine solche Neigung ins Spiel kommt, da ist sein Denken befangen, da ist sein Geist, obgleich er sonst ein bedeutendes Maß von Selbsterkenntnis besitzt, „wie ein getrübter Quell, er selber kann ihm auf den Grund nicht sehn" (wie Achilles in Troil. III, 3 von sich sagt). In den Monologen II, 2 und III, 1 haben wir bereits Beispiele hierfür kennen gelernt; bei Besprechung seines dramatischen Verhaltens wird uns diese Erscheinung noch deutlicher entgegen treten.

Am allerwenigsten ist Hamlet ein Schulphilosoph. Von Philosophie spricht er nur an zwei Stellen; das eine Mal in I, 5, wo er Horatio, der die unterirdische Stimme des Geistes „erstaunlich fremd" findet, erwiedert:

> So heiß' als einen Fremden es willkommen.
> Es gibt mehr Ding' im Himmel und auf Erden,
> Als eure Schulweisheit (your philosophy) sich träumt, Horatio.

Die andere Stelle findet sich II, 2, wo er in der Wetterwendigkeit der Menschen etwas Uebernatürliches (something more than natural, er meint damit: etwas Unnatürliches) sieht: „wenn die Philosophie es nur ausfindig machen könnte." Sehr bezeichnender Weise erklärt er beidemale die Philosophie für unfähig, die Rätsel des Daseins zu lösen, und es stimmt dazu vortrefflich, wenn er an der ersteren Stelle etwas verächtlich von eurer Philosophie spricht,

---

[70]) Vgl. die oben S. 37 Anm. 20 angeführte Stelle aus Heinrich VI b. III, 1, sowie Sturm IV, 1, wo Stephano sagt: I do begin to have bloody thoughts.

von eurer Schulweisheit, wie Schlegel hier sehr gut übersetzt hat[71]). Ist dem aber so, dann stellen sich auch einige andere Aeußerungen Hamlets, die man bisher als Zeichen seiner Beschäftigung mit Philosophie angesehen hat, nämlich seine Betrachtungen über die Vergänglichkeit alles Irdischen und die Veränderungen nach dem Tode, insbesondere in der Scene mit dem König IV, 3 und in der Kirchhofscene V, 1, in einem ganz neuen Lichte dar.

Tschischwitz[72]) und nach ihm König[73]) haben die Ansicht aufgestellt und zu begründen gesucht, daß, wie manche andere Stellen unserer Tragödie, so auch diese Betrachtungen auf der atomistischen Philosophie des Giordano Bruno beruhen, nach welcher es in der Natur keinen Tod gibt, sondern nur eine von Zeit zu Zeit eintretende Revolution der Atome, d. h. eine Auflösung ihrer bisherigen und Umformung zu neuen Verbindungen. Dagegen ist neuerdings von Beyersdorff[74]) gezeigt worden, daß die Philosophie Brunos gar nicht, wie jene annahmen, in einem atomistischen Materialismus bestehe und daß von der eigentlichen Grundlage seiner Lehre, der Beseeltheit der ganzen Natur und aller ihrer Bestandteile, von seinem Pantheismus weder hier, noch sonst bei Shakespeare etwas vorkomme. Wenn nun auch letzterem durchaus beizutreten ist, so muß doch andererseits anerkannt werden, daß jene Ansicht von der Fortdauer und Transformation der Atome einen wesentlichen Bestandteil der Brunoschen Philosophie ausmacht und daß die Betrachtungen Hamlets in der That auf eine solche Ansicht Bezug haben. Da nun Bruno 1583—1585 in London gelebt und hier seine philosophischen Hauptwerke verfaßt und veröffentlicht hat, so bleibt immerhin eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß Shakespeare, wenn auch diese Werke nicht selbst studiert, so doch durch dritte von Brunos Lehre Kenntnis erhalten hat, wobei ihm nun jene Transformation um so mehr als das Wesentliche daran erscheinen mochte, als bei der Brunoschen Allbeseeltheit die menschliche Seele ihre Eigenart verlor und daher als solche hier ebensowenig eine besondere Rolle spielte, wie beim Materialismus.

Wie dem aber auch sei, jedenfalls scheint mir so viel gewiß, daß der Dichter bei diesen Betrachtungen Hamlets irgend welche philosophischen Lehren seiner Zeit im Auge hatte, welche das Geheimnis des Todes als eine bloße Umformung der Materie zu erklären suchten, — nur daß er, und das ist nun gerade die Hauptsache, solche Lehren durch Hamlet nicht anerkennen, sondern im Gegenteil verspotten lassen wollte. Denn wenn Hamlet angesichts des aufgeworfenen Schädels in V, 1 sagt: „Das ist mir eine schöne Umwandlung (here's fine revolution), wenn wir nur die Kunst besäßen

[71]) Beide Quartausgaben haben übereinstimmend „vour philosophy“; wenn dagegen die Folio von 1623 „our philosophy“ liest, so ist das ein offenbarer Druckfehler.

[72]) Tschischwitz, Shakespeare-Forschungen I S. 54 ff.

[73]) W. König, Shakespeare und Giordano Bruno im Sh.-Jahrb. XI, 97—139.

[74]) Rob. Beyersdorff, Giordano Bruno und Shakespeare im Sh.-Jahrb. XXVI, 258—324. Gegen Tschischwitz vgl. auch Prölß, Hamlet S. 61 ff., 116 ff.

sie zu sehen", so scheint er mir, nach seinen oben angeführten Aeußerungen über die Philosophie zu schließen, auch hiermit lediglich auf die Unzulänglichkeit solcher philosophischen Lehren zur Erkenntnis des Uebernatürlichen hinweisen zu wollen. Die weiterhin folgende Ausführung über die Verwandlung des Staubs Alexanders bis dahin, wo er ein Spundloch verstopft, soll dann ebenso wie die Darlegung in IV, 3, wie ein König seinen Weg durch die Gedärme eines Bettlers nimmt, in ironischer Weise zeigen, wie eine solche Philosophie unter dem Scheine der Weisheit nur Plattheiten zu Tage bringt und zur reinen Trivialität wird. Denn daß Hamlet auch hier nicht ernstlich philosophieren, sondern travestieren, eine Auffassungsweise in ihrer Wertlosigkeit verspotten will, das ergibt einerseits die spaßhafte, ironische Art, mit der er Horatios Einwand, daß eine solche Betrachtung doch allzu neugierig sei, zurückweist und ihn eben damit indirekt anerkennt[75]), und andererseits der angehängte, höchst triviale Vers:

Der große Cäsar, tot und Lehm geworden,
Verstopft ein Loch wohl vor dem rauhen Norden.
O, daß die Erde, der die Welt gebebt,
Vor Wind und Wetter eine Wand verklebt.

In dem Munde eines Mannes, der sich eben noch über die Gleichgültigkeit des Totengräbers bei seinem Geschäfte aufgehalten, der in I, 4 seine Seele für „ein unsterblich Ding" erklärt und sich durch die Erscheinung des Geistes mit Gedanken schütteln läßt, „die unsre Seele nicht erreichen kann", der in dem Monolog III, 1 von den unbekannten Schicksalen nach dem Tode (that we know not of) spricht, — bei dem können solche Worte über den Tod unmöglich ernste, tiefsinnige Weisheit bedeuten sollen; da kann es sich nur um spöttische Ironie gegen eine philosophische Spekulation handeln, die Dinge ergründen und erklären will, die sich ihrer und unserer Natur nach nicht ergründen und erklären lassen.

Diese Ironie Hamlets gegen die Metaphysik steht denn auch völlig im Einklang mit der Art, wie der Dichter sonst in seinen Werken von der Philosophie und den Philosophen spricht[76]). Man sehe z. B. wie er diese in „Wie

[75]) Horatio sagt: „'T were to consider too curiously, to consider so." Schlegel hat das „too curiously" mit „zu genau" wiedergegeben und dadurch die besondere Färbung der Stelle verwischt. Too curiously heißt hier vielmehr (wie in Romeo I, 4, 31): zu neugierig, allzu wißbegierig; Horatio will sagen, daß Hamlet seine Betrachtung auf Dinge erstrecke, die wir nicht wissen können. Das ergibt sich aus dem Gegensatz „Bescheidenheit" in der Antwort Hamlets: „No, faith, not a jot; but to follow him thither with modesty enough and likelihood to lead it, as thus", d. h.: es wäre gar nicht zu neugierig, gar nicht zu vorwitzig, sondern man würde ihm (dem Staube Alexanders) mit genügender Bescheidenheit dahin folgen und sich dabei nur durch die Wahrscheinlichkeit leiten lassen. Hamlet meint also ironisch: den Dingen nach dem Tode nachzuforschen, sei kein Vorwitz, da sie sich ja mit aller Wahrscheinlichkeit, also wissenschaftlich erkennen lassen, und er zeigt dann, zu welch großartigen Resultaten eine solche Nachforschung führt.

[76]) Vgl. hierüber Hebler, Aufsätze über Shakespeare, 2. Ausg. S. 279—294: „Shakespeare und die Philosophie", dessen Darlegungen durch das, was König im

es euch gefällt" II, 7 durch die tiefsinnigen Betrachtungen des Narren über die Zeit, von denen der melancholische Jaques berichtet, persiflieren läßt. Ganz besonders gehört aber hierher der Ausspruch des Lafeu in „Ende gut, Alles gut" II, 3 a. A.: „Wir haben unsere Philosophen, um die übernatürlichen und unergründlichen Dinge alltäglich und trivial (modern and familiar) zu machen. Daher kommt es, daß wir mit Schrecknissen Spielerei treiben (make trifles of terrors) und uns hinter unsere angebliche Wissenschaft (seeming knowledge) verschanzen, wo wir uns vor einer unbekannten Gewalt fürchten sollten." In diesen Worten liegt der beste Kommentar zu der vermeintlichen Philosophie Hamlets in der Kirchhofscene; was hier Lafeu von den Philosophen sagt, das zeigt dort Hamlet, indem er ironisch ihre Art nachahmt und in angeblich wissenschaftlicher Weise die Schrecknisse des Todes zum Gegenstand einer trivialen Spielerei macht.

Wie kein Philosoph, so ist Hamlet überhaupt kein Gelehrter, der die Wissenschaft oder irgend einen Zweig derselben in fachmännischer Weise betriebe. Man hat das Gegenteil daraus schließen wollen, daß Ophelia ihn III, 1 als „courtier, soldier, scholar" bezeichnet, welches letztere Wort auch Schlegel mit „Gelehrter" übersetzt. Allein scholar ist nicht gerade der Gelehrte in unserem Sinne, der Gelehrte von Fach, sondern es bezeichnet allgemeiner denjenigen, der in den Wissenschaften und schönen Künsten, besonders in fremden Sprachen unterrichtet, gebildet ist, den man of letters, und das ist Hamlet ja zweifellos. Eine Zusammenstellung wie die genannte der Ophelia findet sich bei Shakespeare mehrfach und es wird damit der Inbegriff derjenigen Eigenschaften ausgedrückt, auf deren Besitz die höheren Stände der damaligen Zeit vorzüglich Wert legten: feine, höfische Form, kriegerische Tapferkeit, höhere Geistesbildung, die sich auch gebildet auszudrücken weiß, weshalb Ophelia an Hamlet gerade the scholar's tongue hervorhebt [77]).

Sh.-Jahrb. XI, 99 ff. dagegen vorgebracht hat, nicht widerlegt sind. — Wenn Hamlet II, 2 dem Polonius auf die Frage nach dem Inhalt seiner vermutlich philosophischen Lektüre antwortet: „Worte, Worte, Worte", und weiter: „der satirische Schuft da sagt, daß alte Männer graue Bärte haben, daß ihre Gesichter runzlicht sind" ꝛc., — so liegt vielleicht auch hierin, abgesehen von der Stichelei auf Polonius, zugleich ein Hieb auf die Plattheit und Trivialität philosophischer Schriftsteller.

[77]) Aehnlich sagt Nerissa im Kaufm. I, 2 von Bassanio: Do you not remember — a Venetian, a scholar and a soldier. In Maß f. M. III, 2 sagt der verkleidete Herzog von sich selbst: He shall appear to the envious a scholar, a statesman and a soldier. In Lustige Weiber II, 2 heißt es ironisch von Falstaff: you are a gentleman of excellent breeding, — generally allowed for your many war-like, court-like and learned preparations. In Othello II, 1 sagt Cassio zu Desdemona: you may relish him (Jago) more in the soldier, than in the scholar. So sagt auch Hamlet I, 5 zu Horatio und den anderen Freunden: as you are friends, scholars and soldiers. Vgl. dazu noch Veroneser I, 3. Die gleiche Zusammenstellung findet sich übrigens auch bei andern Schriftstellern jener Zeit, so in Lodge's Rosalynde, dem Vorbilde von Shakespeares „Wie es euch gefällt": were it not better either in Paris to become a scholler, or in the

Keine andere Bedeutung hat es, wenn der Dichter Hamlet in Wittenberg studieren läßt. Darin liegt keinerlei Hindeutung auf irgend ein Fachstudium oder darauf, daß sich Hamlet irgend einem bestimmten Ideenkreise, wie der deutschen Reformation oder der deutschen Philosophie hingegeben habe. Letzteres schon darum nicht, weil es eine deutsche Philosophie zu Shakespeares Zeit noch kaum gab[78]); ersteres nicht, weil, wie die Rede des Geists in I, 5 und die Zeremonien bei dem Begräbnis der Ophelia V, 1 beweisen, die Herrschaft der katholischen Lehre in dem Stück vorausgesetzt und diese von Hamlet mit keinem Wort angezweifelt oder angefochten wird, überhaupt im ganzen Stück nichts enthalten ist, was irgendwie auf den Protestantismus oder den Gegensatz der Konfessionen hinwiese[79]). Das Studium Hamlets in Wittenberg will weiter nichts besagen, als daß er die allgemeine Bildung besitze, die nach englischer Sitte, damals wie heute, auf den Universitäten erworben zu werden pflegt, und ferner, daß er nach der damals in England wie auch in Deutschland und andern Ländern üblichen Sitte des Adels und der sonstigen Begüterten zu seiner geistigen Ausbildung eine berühmte ausländische Universität besucht habe[80]). Wittenberg galt damals in ganz Europa als einer der Hauptsitze des geistigen Lebens und Strebens[81]): eine Folge der von da ausgegangenen reformatorischen Bewegung, ohne daß jedoch auf dieser allein der Ruf der Hochschule beruht hätte. Mit der Reformation gingen vielmehr die für die damalige höfische Bildung so wichtigen humanistischen Studien Hand in Hand und gerade diese werden für einen Hamlet, wie für

---

court a courtier, or in the field a soldier, than to live a foot-boy to my own brother? (angeführt bei Schwan in Engl. Studien VI, 101). Von eigentlicher Gelehrsamkeit ist dabei nirgends die Rede.

[78]) Auf einem starken Anachronismus beruht es, wenn Herder in seinem Aufsatz über Shakespeare im 3. Stück der Adrastea ausruft: „Glückliche Idee, die dem Dichter von unsrem Wittenberg, vom Hange der Deutschen zur Metaphysik anhing!"

[79]) Die protestantische Richtung Hamlets wollte man besonders wieder aus seinem viel verkannten Satze ableiten, daß nichts an sich gut oder schlecht sei, sondern das Denken es erst dazu mache. Vgl. über diesen Satz oben S. 31 f. Anm. 14.

[80]) So sagt in den Veronesern I, 3 Panthino in Bezug auf den jungen Proteus zu dessen Vater:

Ihn wundert, daß Euer Gnaden
Daheim ihn seine Jugend läßt verbringen;
Da mancher, der geringer ist, als Ihr,
Den Sohn auf Reisen schickt, sich auszuzeichnen;
Der, in den Krieg, um dort sein Glück zu suchen;
Der, zur Entdeckung weit entleg'ner Inseln;
Der, zur berühmten Universität (to the studious universities).

Der Florentiner Petruccio Ubaldini schrieb 1551 über den Studieneifer der Engländer: „Wer viel Geld hat, läßt Söhne und Töchter studieren, und Latein, Griechisch und Hebräisch lernen." (Fr. v. Raumer, Briefe aus Paris 1831, II S. 70.)

[81]) Als die berühmtesten Universitäten jener Zeit nennt John Lily in seinem 1580 erschienenen Buche: Euphues and his England außer den beiden englischen: Padua in Italy, Paris in France, Wittenberge in Germanie (vgl. Beyersdorff im Sh.-Jahrb. XXVI, 299).

andere seiner — englischen oder dänischen — Landsleute den Hauptanziehungspunkt gebildet haben. Ausweislich der Matrikeln von Wittenberg studierten daselbst in den Jahren 1590—1592 mehrere Engländer und Schotten, und ebenso in der Zeit von 1590—1600 zahlreiche Dänen vom höchsten Adel[82]). Die Erwähnung von Hamlets Studium in Wittenberg hat also eine ähnliche Bedeutung, wie wenn in unserem Götz von Berlichingen der Bischof von Bamberg fragt: „Studieren jetzt viele Deutsche von Adel in Bologna?" Der englische Dichter hätte gerade so gut Paris statt Wittenberg nennen können, wenn er nicht Paris, wo man außer geistiger Bildung sich auch den äußeren höfischen Schliff aneignen konnte, für den mehr äußerlich gesinnten Laertes nötig gehabt hätte[83]).

2. Das cholerische Element in Hamlet.

Alles Bisherige reicht noch nicht aus, um das Bild dieses reich entwickelten Charakters vollständig zu machen; es bedarf noch der Ergänzung durch ein Element, welches für das dramatische Handeln Hamlets und für die tragische Katastrophe von wesentlicher Bedeutung, von der Kritik aber bisher so gut wie ganz übersehen worden ist. Das ist das cholerische Element in Hamlet. Wie in der Wirklichkeit das Naturell der Menschen meist eine Mischung verschiedener Elemente aufzuweisen hat, so hat auch der Dichter mit genialer Schöpferkraft dem melancholischen Temperamente seines Prinzen Züge eines cholerischen Temperamentes beigemischt, welche von jenem zwar verschieden sind, ihm aber keineswegs widersprechen, sich vielmehr mit ihm zu einer harmonischen Einheit, zu einem ganzen, vollen, wahren Menschenbilde verbinden. Eben hierauf beruht aber bei aller Naturwahrheit die Kompliziertheit des Hamletcharakters[1]).

---

[82]) Vgl. Tschischwitz, Sh.-Forschungen I, 54, 80.

[83]) Die chauvinistische Eitelkeit, mit der so manche deutsche Hamlet-Kritiker sich einreden, daß der Dichter das edle geistige Streben Wittenberg-Deutschlands in einen moralischen Gegensatz zu dem Sündenpfuhl Paris-Frankreich habe stellen wollen, dürfte durch die oben Anm. 77 a. E. und 81 angeführten Stellen seiner Zeitgenossen Lodge und Lily einen gerechten Dämpfer erhalten. — Einige Kritiker, wie Gervinus und Kreyßig, wollen eine besondere Vorliebe Hamlets für gelehrte Studien auch darin ausgedrückt finden, daß er noch als Dreißiger sich auf der Universität aufhalte; allein das war damals nichts Seltenes, vgl. oben S. 182 Anm. 63.

[1]) Daß in Hamlets Temperament verschiedenartige Elemente mit einander verbunden sind, haben auch andere schon bemerkt; aber die Art der Verbindung ist nicht richtig erkannt worden. So, wenn ihm Köstlin (Deutsches Museum 1867 Nr. 29 S. 78 ff.) ein sanguinisch-melancholisches, Bulthaupt (Dramaturgie II, 229) eine Mischung von melancholischem und phlegmatischem Temperament zuschrieben. In einem anonymen Aufsatz „Hamlet und Macbeth" in der (Hengstenbergischen) Evangelischen Kirchenzeitung 1872 Nr. 75 Sp. 855 wird gar eine Mischung von Sanguinismus und Phlegma bei Hamlet angenommen, als ganz sicher aber nur das Eine hingestellt, daß er nicht cholerisch sei, da uns der Dichter ja selbst sage, daß es ihm

Das cholerische Element Hamlets tritt darin hervor, daß alles, was ihm irgendwie unangenehm oder widerwärtig ist, alsbald in hohem Maße seine Galle erregt, ihn in eine gereizte, ärgerliche, zornige Stimmung versetzt und zu entsprechenden Aeußerungen veranlaßt. Wir haben dies Moment bereits oben S. 147 ff., 155 als Attribut seines Schmerzes bei Verletzungen seines sittlichen Empfindens kennen gelernt. Der bittere Unwille und die Empörung, die uns gleich der erste Monolog Hamlets I, 2 zeigt, der intensive Haß gegen den Oheim, der sich schon in seinen ersten Worten im Stück und dann in den heftigen Schimpfworten der Monologe I, 5 und II, 2, sowie in der Scene mit der Königin III, 4 ausspricht, die groben Selbstbeschimpfungen im Monologe II, 2, die beißenden Ironien und scharfen Sarkasmen, mit denen er so oft im Stücke seinem Unwillen Ausdruck gibt, — all dies ist durchaus cholerischer Art und weist auf ein, ärgerlichen und zornigen Erregungen leicht zugängliches Gemüt. Daß es nicht richtig ist, wenn Hamlet sagt, es fehle ihm an Galle, ist bereits oben S. 155 hervorgehoben.

Noch deutlicher macht sich das cholerische Temperament Hamlets darin geltend, daß er schon bei Handlungen und Aeußerungen anderer, die nicht ganz nach seinem Sinne oder ihm unbequem sind, leicht ungehalten wird und die Betreffenden ärgerlich zurechtweist. So, wenn er II, 2 auf die etwas geringschätzige Aeußerung des Polonius, er wolle die Schauspieler nach ihrem Verdienste behandeln, diesen anfährt: „Potz Wetter[2]), Mann, viel besser; behandelt jeden Menschen nach seinem Verdienst, und wer ist vor Schlägen sicher?“ Da ihm im Schauspiel III, 2 der Mörder mit dem Anfang seiner Rede zu lange macht, ruft er unwillig: „Fang an, Mörder! Zum Henker[3]), laß deine vermaledeiten Gesichter und fang an!“ Die lästigen Aufforderungen und Bitten der Hofleute am Schlusse von III, 2 affizieren ihn so, daß ihm „beinahe die Geduld reißt“ (they fool me to the top of my bent). Und so „ärgert es ihn auch in der Seele, wenn“, wie er III, 2 zu den Schauspielern sagt, auf dem Theater „solch ein handfester, haarbuschiger Geselle eine Leidenschaft in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißt“, und er „möchte solch einen Kerl für sein Bramarbasieren prügeln lassen“; er ärgert sich, indem er nur daran denkt. Wie in mehreren dieser Aeußerungen, so ist auch in andern ein Fluchwort oder ein Schwur bei heiligen Dingen, meist unter Entstellung des Gottesnamens, wie 's blood, 's wounds, by the rood (bei Gottes Blut, bei Gottes Wunden, beim Kreuz) das Zeichen des richtigen Cholerikers. Kaum eine andere ernste Figur Shakespeares schwört und flucht so häufig wie Hamlet;

---

an Galle fehle. Das sagt der Dichter doch wohl nicht als seine, sondern als Hamlets Meinung. Daß Hamlet nicht phlegmatisch ist, ist schon oben gezeigt worden; ebensowenig sind sanguinische Züge bei ihm wahrzunehmen.

[2]) „God's bodikin“ (Diminutiv von body), eigentlich „Gottes Leichnam!“.

[3]) Das derbe Fluchwort „pox“, das sowohl die 1. Quarto wie die Folio, nicht aber die 2. Quarto hat, ist bei Schlegel mit Unrecht weggelassen. In der 1. Quarto gebraucht Hamlet das gleiche Wort auch am Schlusse des Gesprächs mit Ophelia: A pox, 't is scurvy, I'll no more of it, it hath made me mad.

nur dürfen wir solche Worte nicht im Text der Folioausgabe suchen, da sie hier infolge eines Verbots Jakobs I. vom Censor gestrichen und durch ein farbloses „Why" ersetzt worden sind[4]). Wir werden sehen, wie erst durch diese Eigentümlichkeit unseres Helden die vielverkannten Schlußworte des 1. Akts: „O cursed spite!" ihre richtige Beleuchtung erhalten.

Ganz besonders zeigt sich uns Hamlet aber von dieser Seite dann, wenn jemand es wagt, *seinem eigenen Selbst zu nahe zu treten*. Denn er hat — und das ist nun von großer Wichtigkeit — ein stark ausgebildetes, höchst empfindliches und reizbares Selbstgefühl. Sein ganzes Wesen durchzieht eine lebhafte, stolze Empfindung — mehr Gefühl als Bewußtsein — seiner Persönlichkeit und ihres Wertes, und wenn er auch weder ehrgeizig noch herrschsüchtig ist, so hat er doch das Bedürfnis, sein eigener Herr zu sein, seine Person und seinen Willen auch anderen gegenüber zur Geltung zu bringen und keinen fremden Willen sich aufdrängen zu lassen. Er ist eine durchaus souverän und selbstherrlich angelegte Natur, in dieser Hinsicht der richtige Engländer[5]).

Wenn Hamlet daher auch dem Könige, als dem Höheren, aus den früher angegebenen Gründen gefügig ist, so hält er doch allen anderen gegenüber sehr darauf, daß sein Wille und seine Person respektiert werde, und zwar nicht sowohl in seiner Eigenschaft als Prinz, sondern als Mensch. Seiner Umgebung fühlt er sich an Geist und Gemüt überlegen, er sieht in ihr geringere Naturen (the baser nature, wie er V, 2 sagt) und er liebt es, ihr diese Ueberlegenheit durch spöttische Ironien fühlbar zu machen (s. oben S. 186). Wenn er den Freunden freundlich und liebevoll, den Schauspielern leutselig und herablassend entgegenkommt, so ist eben doch immer vorausgesetzt, daß diese sich ihm unterordnen und zu Willen sind; Widerspruch oder Durchkreuzung seines Willens, wenn auch in bester Absicht, wird er auch von ihnen nicht dulden. Das zeigt sich recht bei Rosenkranz und Güldenstern, denen gegenüber er sofort aus dem freundschaftlichen in einen höchst gereizten, feindseligen Ton übergeht, sowie er merkt, daß sie „seine Witterung zu bekommen" und gegen seinen Willen in sein Geheimnis einzudringen suchen, ohne sich dabei um die Motive, die sie leiten, im geringsten zu kümmern. Es genügt

---

[4]) In der 2. Quarto finden sich solche Ausrufe noch in II, 2, 383, 603; III, 2, 384; III, 4, 16; V, 1, 297; Schlegel übersetzt sie, wie in der oben bei Anm. 2 genannten Stelle, etwas matt mit „Wetter!". Dazu kommt noch in I, 2, 195: for God's love, in I, 5, 136: by Saint Patrick, in II, 2, 445, III, 2, 140: by 'r Lady, in III, 2, 305: perdy (pardieu), in V, 2, 354: by heaven, sowie die häufigen Beteuerungen by my fay, in faith und dergl. — Für die charakteristische Bedeutung dieser Ausrufe vergleiche man das zornige God's bread! des alten Capulet, da Julia sich weigert, den Grafen Paris zu heiraten (Romeo III, 5). Erheiternd ist es, wenn ein Kritiker, *Feis* (s. oben S. 54), in solchen Beteuerungen Hamlets ein Zeichen seines bigotten Aberglaubens sehen will.

[5]) Insoweit trifft auch hier das Wort *Goethes* zu: „Shakespeare macht seine Römer zu Engländern, und zwar wieder mit Recht, denn sonst hätte ihn seine Nation nicht verstanden." (Eckermann I, 226.)

ihm, daß sie seinem Willen entgegen treten, um sich höchlich verletzt zu fühlen. In welch großartig souveräner, aber auch in welch bitter gereizter Weise fertigt er sie III, 2 durch das Bild mit der Flöte ab, — eine der charakteristischsten Stellen des ganzen Stücks, welche hier nicht fehlen darf:

> Nun, seht ihr, welch ein nichtswürdiges Ding ihr aus mir macht? Ihr wollt auf mir spielen; ihr wollt in das Herz meines Geheimnisses dringen, ihr wollt mich von meiner tiefsten Note bis zum Gipfel meiner Stimme hinauf prüfen: und in dem kleinen Instrument hier ist viel Musik, eine vortreffliche Stimme, dennoch könnt ihr es nicht zum Sprechen bringen. Wetter! ('S blood!) — fährt er mit steigender Heftigkeit fort — denkt ihr, daß ich leichter zu spielen bin als eine Flöte? Nennt mich was für ein Instrument ihr wollt, ihr könnt mich zwar verstimmen, aber nicht auf mir spielen.

Gewöhnlich faßt man diese Stelle als einen Ausbruch der sittlichen Entrüstung Hamlets über das Spionieren von Rosenkranz und Güldenstern auf; allein von sittlich oder unsittlich ist hier gar nicht die Rede, vielmehr spricht sich darin lediglich der Unmut verletzten Selbstgefühls und mißachteten Eigenwillens aus. Muß er auch „Fortunen zur Pfeife dienen, den Ton zu spielen, den ihr Finger greift", so duldet er doch nicht, daß ein anderer auf ihm spielt, daß ihn ein fremder Wille als Werkzeug benutzt.

Daß auch seine bittere und harte Weise gegen Ophelien nicht bloß durch die Wunden, die seiner Liebe, sondern auch durch diejenigen, die seinem Selbstgefühl und seinem Stolze geschlagen sind, veranlaßt ist, werden wir später sehen. Selbst dem Totengräber vermerkt er es V, 1 recht übel, daß er ihn mit seinen Silbenstechereien übertrumpft, obgleich ihn der kecke Bursch freilich auch wieder amüsiert; „das Zeitalter", klagt er, „ist so raffiniert geworden, daß der Bauer dem Edelmann auf die Fersen tritt". Ja, noch im Sterben zwingt er Horatio, da dieser sich gegen seinen Willen vergiften will, mit gereiztem herrischem Wort, den Becher wieder abzusetzen: „Gib mir den Kelch! Beim Himmel, laß! ich will es!"[6])

Diese überaus große Reizbarkeit seines Selbstgefühls und dieses Bedürfnis nach freier, ungehinderter Bethätigung seines Ichs tritt nun aber im allerstärksten Maße dann hervor, wenn jemand nicht bloß mit Worten, sondern mit der That seinem Eigenwillen entgegentritt, wenn er ihn mit Gewalt zu hindern oder zu zwingen sucht, wenn er unmittelbar seine Person angreift oder verletzt. Dann entsteht eine wilde, leidenschaftliche Erregung, ein wahrer Aufruhr in seinem Inneren, welcher, im Gegensatz zu seiner sonst nur passiven leidenschaftlichen Schmerzempfindung, einen energischen aktiven

[6]) Nicht, wie Schlegel übersetzt: „ich will ihn", den Becher. Den Becher zu erhalten, hat für Hamlet nur insofern Wert, als dadurch Horatio am Trinken verhindert wird; er wird daher seine Forderung nicht so nachdrücklich gerade auf den Becher richten. Im Original lauten die Worte: Let go; by heaven, I'll have it. d. h. ich will es haben, es ist mein Wille, nämlich: daß du es läßt, daß du nicht trinkst. Aehnliche Ausdrucksweise in Maß f. M. I, 2: I would not have it so, ich möchte nicht, daß es so sei.

Trieb zur Selbstbehauptung, zur gewaltsamen Durchsetzung des Ichs, zur thatkräftigen Reaktion gegen den Angriff hervorruft.

Um dies verständlich zu machen und es insbesondere mit dem sonst jeder Kraftanstrengung abholden Naturell des Mannes in Einklang zu bringen, bedarf es auch hier eines Eingehens auf die physiologischen Grundlagen, d. h. nach Shakespeareſcher Auffassung vor allem auf die Blutbeschaffenheit.

Hamlets melancholisches Temperament beruht, wie wir gesehen haben, auf dickem, schwerem Blut, das langsam durch die Adern rinnt. Allein deshalb fließt es nicht spärlich, ist auch nicht kalt oder lau, vielmehr ist Hamlet vollblütig und warmblütig, und eben hierauf beruht das cholerische Element in ihm (vgl. oben S. 158).

Volles, warmes Blut ist die physische Bedingung kräftiger Empfindungen, insbesondere herzhaften Mutes. Spärliches, laues Blut dagegen ist das Zeichen für Mattherzigkeit und Feigheit. Der Mensch mit dürftigem, lauem Blut kennt keine hohen Gefühle und ist ohne heftige Leidenschaften; auch er kommt, wie der Schwerblütige, nicht zu großen Unternehmungen und Thaten, aber aus einem ganz anderen Grunde: nicht, weil er die mit der Thätigkeit verbundenen Anstrengungen scheut, sondern weil er die Folgen und Gefahren fürchtet, denen er sich durch eine That aussetzen kann. Er ist der Mann, von dem Hamlet sagt, daß ihn „des Bedenkens Blässe", „ein banger Zweifel, der zu genau bedenkt den Ausgang", zum Feigling macht. So sagt Timon von Athen II, 2 g. E. von den falschen Freunden, die aus Furcht, ihr Geld zu verlieren, ihn in der Not im Stiche lassen:

> Ihr Blut ist Gallert (caked, vertrocknet), kalt und fließt nur dünn (seldom),
> Es ist nicht frisch und warm, sie fühlen nichts.

Deshalb gilt auch, wie bereits S. 29 Anm. 9 angeführt, eine weiße, blutleere Leber und ebenso ein weißes Herz als Zeichen der Mutlosigkeit und Feigheit, wie überhaupt die bleiche, hellblasse Farbe (im Gegensatz zur dunkelblassen der Melancholie) die Farbe der Furcht ist [7]).

Der Hauptrepräsentant dieser lauen und feigen Mattherzigkeit bei Shakespeare ist König Heinrich VI. „Heinrich, mein Gatt', ist kalt in großen Dingen, zu voll von blödem Mitleid", sagt von ihm die mannhafte Königin Margarete (2. Teil III, 1), und Richard York (3. Teil I, 2):

---

[7]) Vgl. oben S. 37 Anm. 20, S. 159, sowie Macbeth II, 2: Lady: „Rot sind auch meine Hände, aber schämen würd' ich solch' blassen Herzens mich (a heart so white)." IV, 1: Macbeth: „Dann sag' ich zur bleichherz'gen Furcht (pale-hearted fear), sie lügt." In Heinrich IV b. IV, 3 sagt Falstaff: „Die zweite Eigenschaft unseres vortrefflichen Sekts ist die Erwärmung des Bluts, welches zuvor kalt und ohne Bewegung, die Leber weiß und bleich läßt, was das Kennzeichen der Kleinmütigkeit und Feigheit ist: aber der Sekt erwärmt es und bringt es von den innern bis zu den äußersten Teilen in Umlauf. — — Und diese Tapferkeit kommt vom Sekt." Eine warmblütige Leber ist überhaupt das Symptom warmer Gefühle; Lustige Weiber II, 1: „Fluth: Liebt meine Frau? Pistol: Mit Leber heiß wie Glut."

Ich kann nicht ruhn,
Bis ich die weiße Rose, die ich trage,
Gefärbt im lauen Blut von Heinrichs Herzen.

Auch er kennt keinen aktiven Widerstand gegen die Leiden, die ihm das Geschick auferlegt, auch er kann sich zu keiner großen That gegen seine Feinde aufraffen; aber trotz mancher äußeren Aehnlichkeit, welch ganz anderen Charakter hat doch sein Verhalten als dasjenige Hamlets! Da ist nichts von bitterem Unwillen, nichts von innerer Empörung, nichts von Zorn und Haß gegen die Rebellen, sondern nur mattherzige Geduld [8]), hilfloses Jammern und Furcht vor der Macht der Feinde [9]). Und wenn er, um aus dem Parlament kein Schlachthaus zu machen, nur durch „Dräun, Blicke, Worte" Krieg führen will, wie matt und kraftlos klingen selbst die Worte, die er an den, auf seinem Throne sitzenden York richtet:

Und soll ich stehn und auf dem Thron du sitzen?

Als ihm York sein Recht auf die Krone bestreitet, verzagt er gänzlich: „Was sag' ich nur hierauf, mein Recht ist schwach" (3. Teil I, 1). Ebenso ist auch der Fatalismus Heinrichs von ganz anderer Art als der Hamlets; er ist lediglich Verzagtheit, die sich furchtsam in den göttlichen Willen ergibt.

Heinrich VI. hat eine durchaus weichliche, geradezu weibische Gemütsart; Hamlets Charakter dagegen ist, trotz seiner Abneigung gegen mühevolles Kämpfen und Wirken, im Grunde durchaus männlich, alle seine Empfindungen sind kräftig und heftig, ja hart und herbe, ohne alle Weichheit, und es gehört zu den vielen Mißverständnissen der Kritik, wenn man das weibliche Element in ihm vorherrschend glaubte. Diesen Gegensatz zwischen den beiden Figuren bringt der Dichter auch in den Worten zum Ausdruck, die er jedem von ihnen bei ihrem Sturze nachrufen läßt. Während der sterbende Clifford von Heinrich sagt (3. Teil II, 6):

Heinrich, hättest du geherrscht als König,
Ich und zehntausend in dem armen Reich
Versetzten nicht in Trauer unsre Wittwen,
Und friedlich säßest du auf deinem Stuhl,

beklagt Fortinbras am Schlusse unsres Stücks den Tod Hamlets mit den Worten:

Er hätte,
Wär' er hinaufgelangt, unfehlbar sich
Höchst königlich bewährt.

Gerade diese offensichtliche Verschiedenheit beider Charaktere ist es nun, die uns den Beweis liefert, daß wir es bei Hamlet mit einem Menschen nicht von lauem, dürftigem, sondern, wennschon von schwerem, so doch von vollem und warmem Blute zu thun haben. Eben hierauf beruht es, daß er, wenn

[8]) Vgl. Heinrich VI c. I, 1: „König: Geduldig, lieber Graf von Westmoreland! Clifford: Geduld ist gut für Memmen, so wie er."

[9]) Vgl. Heinrich VI b. III, 1.

er sich einmal zum Handeln entschließt, sich stets mutig und beherzt erweist, daß ihm, wie wir schon früher erkannt haben, Furcht und Feigheit durchaus fremd sind. Ferner aber ist hiermit gegeben, daß Aktivitätstriebe und energische Kraftentfaltung bei ihm, wenn es auch schwer dazu kommt, doch nicht absolut ausgeschlossen sind. Es kommt nur darauf an, daß durch Reize von hinreichender Stärke sein dickes, schweres Blut in die erforderliche raschere Bewegung versetzt und damit ebenso das physische Hindernis beseitigt wie der Widerstand des Willens gebrochen wird. Einen solchen Reiz übt nun, bei dem galligen, cholerischen Element seiner Natur, *der Eingriff Anderer in seine Willensbethätigung, die thatsächliche Verletzung seiner Selbstherrlichkeit* auf ihn aus.

Jeder derartige Angriff gegen seine Person bringt, wie gesagt, sein ganzes Wesen in Aufruhr, ruft eine hochgradige Exaltation, eine wilde Zornwut in ihm hervor. Sein Blut gerät in heftige Wallung, die Adern schwellen ihm an, Sehnen und Nerven kommen jetzt, wie wir es schon S. 178 f. bei ihm beobachtet, in stramme Spannung, unheimlich wild blitzen seine Augen und ein den ganzen Körper durchdringendes Kraftgefühl, das sich zu dem Zorne gesellt, läßt den mächtigen Trieb in ihm entstehen, diese ganze, plötzlich empfundene Kraft gegen den Angreifer zu wenden, ihn niederzuwerfen, ja ihn zu vernichten. Der ganze Mensch ist wie verwandelt; von Trägheit, Unlust zur Anstrengung ist keine Spur mehr vorhanden, ebenso ist aber auch alle Ueberlegung und Besonnenheit verschwunden. In blinder Leidenschaft, ohne jedes Bedenken, ohne jede Rücksicht, halb unbewußt gibt er jenem Drange nach und die bisher latente Kraft explodirt mit einer Gewalt, der nichts Widerstand leisten kann. Wer sich ihm in den Weg stellt, wird dann wie durch eine Naturkraft rücksichts- und erbarmungslos zu Boden geschleudert.

Dieser in ihm schlummernden Naturgewalt, die nur des entsprechenden Anlasses bedarf, um ans Licht zu treten, ist Hamlet selbst sich wohl bewußt und jedenfalls *mit* darauf beruht es, wenn er drohenden Gefahren nicht entgegenwirkt, sondern sie an sich herankommen läßt (s. oben S. 164). Er fühlt: im letzten Augenblicke findet er die Kraft, sich ihrer mit einem Rucke zu entledigen; er rechnet auf den Impuls des Moments, dessen unbesonnene Raschheit „uns manchmal dient, wo tiefe Pläne scheitern" (V, 2) [10].

---

[10]) In diesem Sinne sind denn wohl auch die Worte aufzufassen, die Hamlet am Schlusse von III, 4 bezüglich seiner Sendung nach England zur Königin sagt:

Der Spaß ist, wenn mit seinem eignen Pulver
Der Feuerwerker auffliegt; und mich trügt
Die Rechnung, wenn ich nicht ein Klafter tiefer
Als ihre Minen grab' und sprenge sie
Bis an den Mond. O, es ist gar zu schön,
Wenn so zwei Listen sich entgegen geh'n.

Hamlet denkt dabei nicht daran, dem listigen Plane des Königs einen von langer Hand ausgedachten und vorbereiteten Abwehrplan gegenüberzustellen, den er in der That gar nicht hat; sondern er meint, daß er im kritischen Augenblicke schon Mittel finden werde, den Anschlag von sich ab- und auf den „Feuerwerker" zurückzulenken. Uebrigens ist

Das iſt das „Gefährliche“ (something dangerous) in Hamlet, das er dem Laertes V, 1 zu ſcheuen ratet, ob er ſchon ſonſt „nicht raſch und heftig iſt“.

Solche Zuſtände hochgradigſter Erregung ſind bei Hamlet Ausnahmeerſcheinungen und, wenn eingetreten, nur von kurzer Dauer, daher auch nicht geeignet, große, Ueberlegung und Ausdauer erfordernde Unternehmungen zu ſtande kommen zu laſſen. Sie ſind je nur durch beſondere äußere Anläſſe hervorgerufen und ſtehen mit der Grundſtimmung ſeines Weſens, mit dem allgemeinen Charakter ſeiner Konſtitution in einem gewiſſen Widerſpruch. Daher macht ſich, wenn der Reiz, der ſie veranlaßt, vorüber, alsbald in ſeinem Organismus die Tendenz geltend, zu dem gewohnten Zuſtand der Ruhe zurückzukehren. Das übermäßig raſch pulſierende Blut ſtrebt darnach, den natürlichen langſamen Gang wieder anzunehmen, die Spannung der Sehnen und Nerven erlahmt bald wieder und damit läßt auch die leidenſchaftliche Wut und der Drang zu exploſiver Kraftäußerung wieder nach. Dem raſch verlaufenden Affekt folgt dann Ermattung, Abſpannung, Ruhebedürfnis; Hamlet erkennt dann erſt klar, was er gethan, und er bedauert, „daß er ſich ſelbſt vergaß“. —

Aus dieſer Seite ſeines Naturells, der Reizbarkeit ſeines Selbſtgefühls und der leidenſchaftlich aufflammenden Wut bei Verletzungen ſeines Eigenwillens, erklären ſich nun in naturgemäßer Weiſe eine Reihe von Handlungen Hamlets, die mit ſeinem ſonſtigen Weſen auf den erſten Blick ſchwer vereinbar erſcheinen und die bis dahin in befriedigender Weiſe auch nicht damit vereinigt worden ſind. Für die dramatiſche Entwicklung ſind ſie zum Teil von hoher Bedeutung.

So ſehen wir Hamlet gleich im erſten Akt, da er durch die Erſcheinung des Geiſtes in Ekſtaſe verſetzt iſt und ihn die Freunde mit Gewalt verhindern wollen, jenem zu folgen, in höchſter Erregung und mit Sehnen, ſo feſt als die des Nemeer Löwen, ſich von ihnen losreißen und jeden mit dem Tode bedrohen, der ihn weiter halten will:

Laßt los! Beim Himmel,
Den mach' ich zum Geſpenſt, der mich zurückhält!
Ich ſage, fort!

Kein Zweifel, daß er die Drohung wahr machen würde, wenn einer ihm noch zu widerſtehen wagte.

Ein weiterer Fall dieſer choleriſchen, hochleidenſchaftlichen Kraftexploſion bei verletztem Eigenwillen iſt die Tötung des Polonius in III, 4, über deren Bedeutung freilich ſehr irrige Anſichten verbreitet ſind. Wir werden ſpäter genauer hierüber zu reden haben; hier ſei nur der Bericht angeführt, den die Königin im folgenden Akte dem König von dem Vorfall erſtattet und der uns

---

die ganze Stelle verdächtig; ſie paßt ſchlecht in den Zuſammenhang und findet ſich nur in der 2. Quarto, die Folioausgaben haben ſie weggelaſſen. — Wie der hier beſprochene Zug andererſeits mit Hamlets Fatalismus zuſammenhängt, iſt oben S. 183 gezeigt worden.

ein deutliches Bild von dem Zustande und Gebaren Hamlets bei dieser That gibt:

Er rast wie See und Wind, wenn beide kämpfen,
Wer mächt'ger ist: in seiner wilden Wut,
Da er was hinter'm Teppich rauschen hört,
Reißt er die Kling' heraus, schreit: eine Ratte!
Und tötet so in seines Wahnes Hitze
Den ungeseh'nen guten alten Mann.

Unmittelbar nach der That fühlt Hamlet eine innere Befriedigung, eine Erleichterung und wild triumphierend ruft er: „Tot! um 'nen Dukaten wett' ich, tot!" [11]). Allein alsbald weicht die Wut von ihm, er steht erblassend da und weiß kaum, was er gethan. Auf die Frage der Königin: „Weh mir! was thatest du?" antwortet er bestürzt: „Fürwahr, ich weiß es nicht." Und als er erkannt, daß er den Polonius getötet, bedauert er die rasche That: „Für diesen Herrn thut es mir leid" (I do repent).

Ferner ist Hamlets tollkühne Tapferkeit im Kampfe mit den Seeräubern, worüber er IV, 6 brieflich berichtet, wohl ebenfalls auf seinen durch den räuberischen Angriff und die Hitze des Gefechts erzeugten Trieb nach Selbstbehauptung zurückzuführen.

Ein geradezu typisches Beispiel dieses Charakterzugs bietet aber Hamlets Auftreten gegenüber Laertes am Grabe der Ophelia in V, 1. Man nimmt gewöhnlich an, daß Hamlet hier durch die übertriebenen, bombastischen Schmerzergüsse des Laertes oder durch Eifersucht auf diesen zu seinem leidenschaftlichen Verhalten gereizt werde; auch scheint dies in Hamlets Worten zu Horatio V, 2: „seines Schmerzes Prahlerei (bravery) empörte mich zu wilder Leidenschaft" eine Bestätigung zu finden. Allein, wie eine ihn gar nicht berührende Wortprahlerei oder gar Eifersucht auf einen *Bruder* Hamlet in solche Wut versetzen und ihn zu Thätlichkeiten hinreißen soll, ist nicht einzusehen. In der That stellt sich die Sache etwas anders, und jene Worte Hamlets erhalten einen etwas anderen Sinn, wenn man den Hergang selbst in V, 1 genauer ins Auge faßt. Dann ist es nicht die Prahlerei als solche, sondern ihre direkte Richtung gegen Hamlet, die darin liegende *Herabsetzung* und *Provokation* desselben, welche ihn reizt und in Erregung bringt. Laertes spricht seinen Schmerz über den Tod der Schwester nicht nur dadurch aus, daß er, was man gewöhnlich allein im Auge hat, sich mit ihr begraben lassen und einen Berg, hoch über Pelion und Olympus, darüber häufen lassen will, sondern in erster Linie dadurch, daß er denjenigen verwünscht und Wehe und Unheil auf ihn herabruft, der an ihrem Unglücke schuld ist, d. h. eben auf Hamlet:

---

[11]) Das „Dead! for a ducat, dead!" ist nicht immer richtig verstanden worden. *Elze* übersetzt in der revidierten Ausgabe der Schlegelschen Uebersetzung „Tot! ich wett' ein Goldstück, tot." Das Wetten ist auch hier der Ausdruck innerer Befriedigung über einen errungenen Erfolg, wie in III, 2 nach dem Ausgang des Schauspiels; vgl. oben S. 121 f.

O dreifach Wehe
Treff' zehnmal das verfluchte Haupt,
Deß Unthat deiner sinnigen Vernunft
Dich hat beraubt!

Dieser Rachefluch (s. oben S. 105) enthält eine Beschuldigung und Schmähung Hamlets, er ist zugleich eine Verunglimpfung seiner Liebe zu Ophelien, und eben dies läßt auch die nun folgende emphatische Liebesbeteuerung des Laertes in einem besonderen, tendenziösen Lichte erscheinen, verleiht ihr eine gegen die Wahrheit und Aufrichtigkeit von Hamlets Liebe gerichtete Spitze. Laertes scheint damit sagen zu wollen: „ich allein bin es, der dich wirklich geliebt hat; jener, der dir seine Liebe versicherte, hat dich betrogen; statt dich zu lieben, hat er dich zu Grunde gerichtet." So faßt es auch Hamlet auf und deshalb sieht er in der Liebesprahlerei des Laertes eine Provokation, einen persönlichen Angriff gegen sich selbst. („Springst, um mir Trotz zu bieten — to outface me —, in ihr Grab?") Eben diesem Angriffe, der ihn alsbald zu leidenschaftlichem Zorne reizt, stellt er sich, indem er Laertes in das Grab nachspringt, mit den Worten:

Wer ist der, deß Gram
So voll Emphase tönt? Deß Spruch des Wehes
Der Sterne Lauf beschwört, und macht sie still stehn,
Wie schreckbefang'ne Hörer? — Dies bin ich,
Hamlet, der Däne.

Das ganze, hohe Selbstgefühl Hamlets spricht sich in diesen letzten Worten aus. Den, der ihn herausgefordert, ohne von seiner Anwesenheit zu wissen, den fordert er nun, stolz und kühn, Brust gegen Brust selbst heraus, ihm Rechenschaft zu geben für die gegen ihn und seine Liebe gerichtete Schmähung. Als ihn jetzt Laertes mit den Worten: „Dem Teufel deine Seele" handgreiflich anfällt, da spürt er das „Gefährliche in ihm" sich regen, das er Laertes zu scheuen ratet; er würde diesen ohne Zweifel in der Wut niedergeworfen und erwürgt haben, wenn sie nicht durch die Anwesenden aus einander gerissen würden. Aber Hamlets Wut wird durch dies Dazwischentreten noch mehr gereizt; mit neuer Kraft will er wieder auf Laertes losstürzen:

Ja, diese Sache fecht' ich aus mit ihm,
So lang' bis diese Augenlider sinken [12]).

Da er gewaltsam zurückgehalten wird, macht sich seine furchtbare Erregung weiter in wilden Worten Luft, worin er beteuert, daß seine so verlästerte Liebe zu Ophelien die des Bruders mehr als vierzigtausendmal übertreffe, und worin er die excentrischen Ausdrücke, durch die der Bruder seinen Schmerz und seine Liebe kund gethan, durch noch excentrischere zu übertrumpfen und damit nicht in seiner, sondern in der von jenem angeschlagenen Weise seine soviel größere Liebe auszudrücken sucht:

[12]) „Why, I will fight with him upon this theme." This theme ist eben die seiner Liebe zugefügte Schmähung. Als ihn die Königin auf diese Worte fragt: „What theme?" fährt er heraus: „I lov'd Ophelia" u. s. w.

Prahlst du groß,
Ich kann's so gut wie du.

Aber bald, wie die Königin es voraussieht, verläuft sich nun der Anfall, „geduldig wie das Taubenweibchen senkt seine Ruh' die Flügel" (s. S. 179) und zu völliger Gelassenheit zurückgekehrt verläßt er mit einer banalen Redensart den Schauplatz:

Doch es macht nichts aus;
Laßt Herkules nur selbst thun, was er mag,
Die Katz' will mau'n, der Hund will seinen Tag [13]).

Später (V, 2) bekümmert er sich dann sehr, „daß mit Laertes er sich selbst vergaß", und er sucht sein Verhalten gegen ihn mit diesem „Sich selbst vergessen", mit seinem Wahnsinn zu entschuldigen. —

Weiter würde auch die Abwehr des auf der englischen Reise entdeckten Mordplans gegen ihn und die Hinopferung von Rosenkranz und Güldenstern hierher zu rechnen sein, wenn Hamlet hier nicht durch den Mangel eines direkten Gegenübertretens der letzteren an einem gewaltsamen Wutausbruche gehindert und durch die ganze Situation auf den Weg der List angewiesen wäre. Daß er aber auch hierbei durch den gegen ihn gerichteten hinterlistigen Angriff in zornige Leidenschaft versetzt, rasch und ohne Ueberlegung handelt, das ergibt seine eigene Erzählung in V, 2:

In meiner Brust war eine Art von Kampf,
Der mich nicht schlafen ließ; mich dünkt, ich läge
Noch schlimmer als im Stock die Meute. Rasch —
Und Dank dem raschen Mute (prais'd be rashness for it), — —
So rings umstrickt mit Bübereien fing,
Eh' ich noch den Prolog dazu gehalten (d. h. ohne vorgängige Ueberlegung),
Mein Kopf das Spiel schon an.

Wie endlich diese Charaktereigentümlichkeit Hamlets bei der Katastrophe unseres Stückes ihre Rolle spielt, das wird später zu zeigen sein.

---

[13]) Ueber die Bezeichnung des Laertes als Herkules in dieser Stelle vgl. oben S. 177 Anm. 55. Diese Aeußerung Hamlets, welche im Original lautet:

but it is no matter;
Let Hercules himself do what he may,
The cat will mew, and dog will have his day,

ist dadurch meist mißverstanden worden, daß man einerseits die Beziehung des „Herkules" auf Laertes nicht erkannte, und andererseits das „what he may" im Sinne von *vermögen, können* nahm (so auch Schlegel: „Laßt Herkuln selber nach Vermögen thun"), während may, wie das in der nächsten Zeile folgende, parallele will zeigt, hier *mögen*, d. h. *wollen* bedeutet. Der Sinn ist: „Laßt den prahlenden Herkules da thun, was er Lust hat, was liegt daran; jedes Tier hat sein Plaisir, Jeder nach seiner Art." Die letzten Worte der Stelle beziehen sich auf ein altes englisches Sprichwort über die Hundstage: no dog but hath his day; vgl. Elze im Sh.-Jahrb. XI, 297 f. — In der nach der gewöhnlichen Meinung ungenügend motivierten Wut Hamlets gegen Laertes haben viele Kritiker, besonders auch Mediziner, wie *Conolly*, *Kellog* (Furness IV, 216, 218), *Thiersch* (Nord und Süd VI, 251) wiederum ein Zeichen von Hamlets Wahnsinn sehen wollen. Es zeigt sich dabei recht deutlich, wie diese ganze Wahnsinns-Annahme lediglich Mißverständnissen ihre Entstehung verdankt.

3. Hamlets Gesinnung und moralischer Charakter.

Werfen wir schließlich, um unseren Helden von allen Seiten kennen zu lernen, einen Blick auf seine Sinnesart und Denkweise, sowie auf den moralischen Charakter seines Wollens! Dabei ist, gegenüber der in der bisherigen Kritik weit verbreiteten Neigung zur Sitten- und Splitterrichterei, von vornherein zu betonen, daß bei Betrachtung einer dramatischen Figur vom moralischen Standpunkte aus die Aufgabe nicht darin besteht, dieselbe nach den Kategorien „gut" und „schlecht" *abzuurteilen*, sie zu *loben* oder zu *tadeln*, sondern daß es lediglich darauf ankommt, sie in ihrem sittlichen Wesen zu *erkennen* und zu *verstehen*. Moralische Werturteile dagegen hat die ästhetische Kritik nur insofern auszusprechen, als der sittliche Wert einer Figur in dem Kunstwerke selbst eine Rolle spielt, und es darf dabei nur derjenige moralische Maßstab angelegt werden, welcher der Welt des Kunstwerks und dem Dichter selbst angehört.

Der Grundzug in Hamlets moralischem Wesen läßt sich wohl mit dem Worte *edel* bezeichnen. Sein Sinn ist durchaus auf das Hohe und Erhabene gerichtet. Gut und groß in seinem Empfinden und Denken, fühlt er sich vom Guten und Großen in der Welt angezogen. Alles Kleine und Gemeine ist ihm zuwider; wo er damit in Berührung kommt, ist es für ihn ein Gegenstand des Spottes oder des Abscheus. So wird er auch von seiner Umgebung beurteilt. Selbst der König, da er IV, 7 den Mordanschlag gegen ihn spinnt, bezeichnet ihn als „achtlos, edel, frei von allem Arg" (remiss, most generous and free from all contriving); auch Laertes nennt ihn vor seinem Tode „edler Hamlet". Ophelia bricht bei seinem vermeintlichen Wahnsinn III, 1 in die Klage aus: „o welch ein edler Geist ist hier zerstört"; sie nennt ihn „des Staates Blum' und Hoffnung, der Sitte Spiegel und der Bildung Muster, das Merkziel der Betrachter" (the observ'd of all observers); in der 1. Quarto nennt sie ihn schon II, 1 „the only floure of Denmark", und Horatio spricht bei seinem Tode die einfach schönen Worte:

> Da bricht ein edles Herz. — Gute Nacht, mein Fürst!
> Und Engelscharen singen dich zur Ruh.

Die edle, im besten Sinne vornehme Denk- und Empfindungsweise Hamlets tritt uns in zahlreichen Einzelzügen entgegen; sie zeigt sich vor allem in der wahrhaft großartigen Auffassung, die er von der Welt und dem Menschen im allgemeinen hat und der er an der oben S. 63 angeführten Stelle II, 2 einen so enthusiastischen Ausdruck leiht; ferner in seinem Glauben an eine ewige, gerechte Weltordnung, in seinem tiefgegründeten Bedürfnis nach Harmonie und Gerechtigkeit in der Welt, in seinem feinen Anstands- und Sittlichkeitsgefühl, in seiner pietätvollen Verehrung für den Vater und der Liebe selbst noch zu der gesunkenen Mutter, in seiner Neigung zu einem so reinen, lieblichen Geschöpfe wie Ophelia, in seiner Anhänglichkeit an sich bewährende Freunde, in seinem

Verständnis und der offenen, selbstverleugnenden Anerkennung für Männer, die sich gerade durch die ihm fehlenden Eigenschaften auszeichnen, wie Horatio, Fortinbras und selbst Laertes, den er „immer liebte" (V, 1).

Ueberhaupt ist ein Grundzug seines Wesens Wahrheit, Echtheit, Vermeidung und Verachtung jeden bloßen Scheins und falschen Flitters. Wie er selbst seine Empfindungen nicht verbergen kann, sondern sie in der einen oder anderen Weise an den Tag legen muß, wie er nach außen nicht anders scheinen kann, als er wirklich ist, — „mir gilt kein scheint", I know not seems, sagt er gleich zu Anfang I, 2 — so verlangt er Echtheit und Wahrheit auch von den andern und es treibt ihn mächtig, wie wir gesehen (S. 184 ff.), andern die Wahrheit über ihr Wesen zu sagen. Nichts ist ihm so verächtlich, wie hohles Scheinwesen, nichts erregt so sehr seinen sittlichen Unwillen, wie Heuchelei, äußere Bekundung von Empfindungen, die innerlich nicht vorhanden sind. „Daß einer lächeln kann und immer lächeln und doch ein Schurke sein", das ist's, was ihn an dem Oheim am meisten empört, und eben dies gehörig zu bezeichnen, reichen ihm die bloßen Worte nicht mehr aus; das muß in die Schreibtafel notiert werden (s. oben S. 58 f.). Diesem tiefen Bedürfnis nach Wahrheit steht die Neigung Hamlets zur Ironie und die Wahnsinnsverstellung mit nichten entgegen; im Gegenteil, beide sind ihm selbst nur Formen und Mittel, die Wahrheit zum Ausdruck zu bringen. Dazu ist die Ironie bei ihm nichts Angenommenes, sondern eine ihm durch sein Naturell unmittelbar gegebene Ausdrucksform, und auch die Wahnsinnsrolle beruht, wie wir noch sehen werden, weniger auf Verstellung, als auf einer besonderen, absichtlichen Steigerung gewisser natürlicher Züge seines Wesens [1]).

Endlich bekundet sich Hamlets aufs Hohe und Edle gerichteter Sinn auch darin, daß er bei seiner Ausbildung, wie der Besuch der Universität Wittenberg zeigt, im Gegensatz zu dem mehr äußerlichen Laertes vor allem auf Erlangung edler Geistesbildung bedacht war [2]); weiter in seiner fortgesetzten Beschäftigung mit litterarischen Dingen, neben der auch die körperlichen Uebungen nicht vernachlässigt werden, sowie in seinem Interesse und seinen Verständnis für die schönen Künste, insbesondere die Schauspielkunst, der er, ohne falsches, tendenziöses Moralisieren, doch eine tief ethische Bedeutung beizulegen weiß.

Diese schönen, edlen Eigenschaften Hamlets und seine darauf beruhende Abneigung gegen alles Unedle und Gemeine sind es, die ihm, abgesehen von

[1]) Wie der Dichter bemüht war, jeden Schein der Unwahrheit von Hamlets Wesen fern zu halten, zeigt die oben S. 147 Anm. 2 erwähnte Abänderung der älteren Bearbeitung, die der ersten Quarto zu Grunde liegt.

[2]) Wie der Dichter hierüber dachte, zeigt er Wintermärchen I 2, wo Polyxenes u Camillo sagt:

> As you are certainly a gentleman. thereto
> Clerk-like experienc'd, which no less adorns
> Our gentry than our parents' noble names.

dem Interesse, welches sein eigenartiges Temperament, sein reicher Geist und sein scharfer Verstand erweckte, von jeher die Sympathie des Publikums erworben haben. Wenn demgegenüber Hamlet in dem Gespräche mit Ophelia III, 1 sich selbst aller möglicher Vergehungen anklagt, wenn er sich sehr stolz, rachsüchtig, ehrgeizig schilt, so ergibt der später zu besprechende Zusammenhang, daß er sich hiermit nicht im Ernste charakterisieren, sondern lediglich den gleich folgenden ironischen Satz: „wir sind alle ausgemachte Schurken", an sich selbst als einem immer noch „leidlich tugendhaften" Menschen demonstrieren will. Stolz (im Sinne eines eingebildeten, hochmütigen Bewußtseins seiner Vortrefflichkeit), Rachsucht, Ehrgeiz sind ihm in Wahrheit völlig fremd.

Ebensowenig trifft es zu, wenn der König IV, 7 zu Laertes sagt, Hamlet sei neidisch auf dessen Fechtkunst und brenne vor Begierde, sich mit ihm zu messen. Das ganze Verhalten Hamlets vor und bei dem verhängnisvollen Spiel beweist das Gegenteil. Die Anpreisung des Laertes durch Osrick bei der Einladung zum Fechtspiel macht sehr wenig Eindruck auf ihn. Horatio gegenüber meint er zwar, er werde bei der zu seinen Gunsten ungleichen Wette wohl gewinnen, da er in beständiger Uebung geblieben sei; zu Laertes aber sagt er, ohne daß an Affektation zu denken wäre, daß seine Ungeschicklichkeit dessen Gewandtheit zur Folie dienen werde [3]), und zum Könige, daß dieser auf die schwächere Hand gewettet habe. Als Laertes ihn dann zweimal gefehlt, fordert er ihn auf, ihn nicht zum besten zu haben. Alles das zeigt doch, daß Hamlet die Ueberlegenheit des Gegners in den Waffen neidlos anerkennt. Dem Könige ist es denn auch mit jenen Behauptungen über Hamlets Neid und Ehrgeiz keineswegs Ernst; vielmehr will er hierdurch wie durch seine weiteren gewundenen Reden in dieser Scene lediglich Laertes reizen und ihn seinem heimtückischen Plane mit dem Fechtspiel geneigt machen, wobei ihm Laertes freilich auf halbem Wege entgegen kommt [4]).

Die Schattenseite von Hamlets moralischem Charakter liegt in Wahrheit ganz wo anders: nämlich in der Widerstandslosigkeit gegenüber den Antrieben und in der Energielosigkeit gegenüber den Hemmun-

---

[3]) Die betreffenden Verse sind wegen des im Deutschen nicht wiederzugebenden Wortspiels mit „foil", welches im Englischen sowohl Rappier als Folie bedeutet, von Schlegel ausgelassen worden; Bodenstedt übersetzt foil mit „Stichblatt". Im Original lauten die Verse:

Hamlet: I'll be your foil, Laertes: in mine ignorance
Your skill shall, like a star i' the darkest night,
Stick fiery off indeed.
Laertes: You moke me, Sir.
Hamlet: No, by this hand.

[4]) Dies Motiv des Königs hat Friedrich Hebbel verkannt, wenn er in seinen Tagebüchern bemerkt: „Der König baut seinen ganzen Plan auf Hamlets Fechter-Ehrgeiz und Neid. Wie kann aber Hamlet noch ehrgeizig und neidisch auf Fechter-Talent sein? Und er ist's, denn des Königs Plan glückt." (Fr. Hebbels Tagebücher, herausgegeben v. Felix Bamberg, Berlin 1887, II S. 443.) Daß Hamlet auch hier dem Willen des Königs gefügig ist, beruht auf ganz anderen Momenten; vgl. oben S. 164.

gen seines Naturells. Keine unedle Eigenschaft verunziert ihn; aber alle seine edlen Eigenschaften sind nicht stark genug, um, wenn es darauf ankommt, die Reize und Hemmungen des Instinkts, die natürlichen Neigungen und Abneigungen in ihm zu überwinden. All seine erhabenen und trefflichen Gesinnungen und Empfindungen vermögen ihn nicht zu großen und erhabenen Handlungen zu veranlassen, wenn sein natürliches Trägheitsgefühl dem widerstrebt, und umgekehrt läßt er sich trotz allen Abscheus vor jeder Art von Unsittlichkeit, wenn er in seiner Selbstherrlichkeit angegriffen und die Leidenschaft in ihm entflammt ist, widerstandslos zu Handlungen hinreißen, die nicht nur höchst unbesonnen und unklug sind, sondern auch über die Grenzen des rechtlich und sittlich Zulässigen hinausgehen.

Letzteres zeigt sich insbesondere bei der Tötung des Polonius wie bei der Hinopferung von Rosenkranz und Güldenstern auf der englischen Reise. Für keine dieser Handlungen steht Hamlet ein sittlicher Rechtfertigungsgrund zur Seite; insbesondere kann weder in dem einen noch in dem anderen Fall von berechtigter Notwehr oder auch nur von einer vermeintlichen Notwehr die Rede sein [5]). Weder Polonius noch Rosenkranz und Güldenstern stellen Hamlet nach dem Leben, letztere sind, wie später gezeigt werden soll, nur unwissende Werkzeuge des königlichen Mörders; in beiden Fällen ferner ist Hamlets Leben nicht unmittelbar in Gefahr und die Tötung seiner Opfer zu dessen Erhaltung nicht erforderlich. Auch glaubt Hamlet selbst, wie sich aus seinen späteren Erklärungen ergibt, weder im einen noch im anderen Falle daran, sich in Notwehr zu befinden, vielmehr beruft er sich lediglich darauf, daß die Getöteten sich in seine Angelegenheiten gemischt, ihm hindernd in den Weg getreten sind.

Ihm selbst scheint dies nun freilich zu seiner Rechtfertigung völlig auszureichen; in seiner Selbstherrlichkeit sucht er jede Verantwortlichkeit von sich

[5]) In sehr gekünstelter und gezwungener Weise sucht Kohler, Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz S. 187, 202 ff., darzuthun, daß Hamlet wegen dieser Handlungen nach dem Reichs-Strafgesetzbuch von 1871 freizusprechen sei. Will man überhaupt einen juristischen Maßstab an diese Fälle legen, so darf dies natürlich nur auf Grund des englischen, nicht des heutigen deutschen Rechts geschehen. Jenes knüpft aber die Zulässigkeit der Notwehr (self-defence) noch an viel engere Bedingungen als dieses; vgl. Stephen-Mühry, Handbuch des engl. Strafrechts S. 213. — Die meisten Ausleger sehen dagegen in ihrer blinden Voreingenommenheit für Hamlet diese Handlungen einfach deshalb für gerechtfertigt an, weil Hamlet „gut", seine Gegner aber „schlecht" sind und einem so schlechten Könige dienen; wenn Hamlet sie aus dem Weg räume, so sei das die gerechte Strafe für ihre Unehrlichkeit. So z. B. Julius Schiller in Luthardts Zeitschr. für kirchl. Wissensch. und kirchl. Leben 1885 S. 333: „Polonius hat sich in den Dienst eines ungerechten Herrschers begeben. Ob er sich der Gefahr, in die er dann sich selbst gestürzt, bewußt ist oder nicht, ist irrelevant. Seine Winkelstreiche, sein unehrliches Spiel, seine künstlichen Schachzüge haben jetzt ein Ende. Fällt er, so hat er sich die Schuld selbst zuzuschreiben. Er hat nichts Besseres verdient. Wenn einer Mittheilhaber an der Schuld dieses Mordes, so ist es der König, nicht aber Hamlet." Der bei so vielen Kritikern übliche sittliche Rigorismus wendet sich eben nur gegen Hamlets Gegner (s. oben S. 127 f.) und schlägt naiver Weise ins direkte Gegenteil um, sowie es sich um Hamlet selbst handelt, der unter allen Umständen völlig rein dastehen muß.

abzulehnen und meint, daß die von ihm Getroffenen ihren Tod sich lediglich selbst zuzuschreiben haben. „Nimm dein Los geduldig", sagt er zu der vor ihm liegenden Leiche des Polonius, „du siehst, zu viel Geschäftigkeit ist mißlich." Zwar bedauert er hier das Geschehene, aber mehr, wie man ein unglückliches Naturereignis bedauert, als daß er glaubte, selbst sich vergangen zu haben [6]). Lieber verschanzt er sich hinter seinen Fatalismus und betrachtet sich als Werkzeug des Himmels, der mit dieser That ihn wie den Getöteten habe strafen wollen:

Der Himmel hat gewollt,
Um mich durch dies und dies durch mich zu strafen,
Daß ich ihm Diener muß und Geißel sein.

Wenn er weiter zufügt, daß er diese That schon vertreten wolle, so liegt auch dem zu Grunde, daß er sich selbst keine Schuld beimißt und daher die Folgen von sich ablehnen zu können vermeint. Als dann später Laertes Rechenschaft von ihm verlangt, beruft sich Hamlet auf seinen Wahnsinn (V, 2), was nur insofern gerechtfertigt erscheint, als er sich bei Verübung der That in einem Zustande hochgradigen Affekts befand, in dem er kaum wußte, was er that (vgl. oben S. 202) [7]).

Noch deutlicher macht sich dies Gefühl souveräner Unverantwortlichkeit in dem Falle mit Rosenkranz und Güldenstern geltend. Als ihn Horatio V, 2 nicht ohne stillen Vorwurf fragt: „Und Rosenkranz und Güldenstern geh'n drauf", da erwiedert er:

Ei, Freund, sie buhlten ja um dies Geschäft; [8])
Sie rühren mein Gewissen nicht: ihr Fall
Entspringt aus ihrer eig'nen Einmischung.
'S ist mißlich, wenn die schlechtere Natur
Sich zwischen die entbrannten Degenspitzen
Von mächt'gen Gegnern stellt.

---

[6]) Wenn die Königin IV, 1 zu dem König sagt, Hamlet weine um das Geschehene, so entspricht das ebenso wenig der Wahrheit, wie ihre Angabe, er habe die That im Wahnsinn verübt; sie will dadurch den König zur Milde stimmen. Das Weinen liegt Hamlets herber Natur überhaupt sehr fern.

[7]) Wenn Hamlet seine leidenschaftliche Erregung hier als Wahnsinn bezeichnet, so kann das nicht als eine eigentliche Lüge angesehen werden, und es ist daher, um ihn von einer solchen zu entlasten, auch nicht nötig anzunehmen, daß er bei der That wirklich wahnsinnig gewesen sei. Wohl aber macht er sich dabei den Glauben der andern an seinen Wahnsinn zu nutze. Der weiter noch von ihm geltend gemachte Entschuldigungsgrund, daß er „den Pfeil nur sandte über's Haus und seinen Bruder traf", ist nach englischem Recht nicht stichhaltig. Vgl. J. Reeves, History of the English Law V, 219: „It had been long held, that if a man of malice prepense shot an arrow at a man with intent to kill, and he killed another, the crime of murder was equally imputed to him." Nur würde Hamlet, da er nicht mit Vorbedacht (malice prepense), sondern im Affekt handelte, nach englischem Recht nicht des Mords (murder), sondern nur des Totschlags (manslaughter, homicide by chance-medley) schuldig gewesen sein; vgl. Reeves IV, 534.

[8]) D. h. sie erboten sich dazu, Hamlet nach England zu geleiten; daß sie um den Mordanschlag gewußt, soll damit nicht gesagt werden. Hamlet will ihren Untergang

All diese Gründe sind indes lediglich Sophismen, durch welche Hamlet, unter Beiseitesetzung der sittlichen Verantwortlichkeit eines jeden für seine Handlungen, seiner Leidenschaft zu schmeicheln, sie zu beschönigen sucht. Es sind Gründe, die zur dramatischen Rechtfertigung des Tods dieser Personen für den Dichter, aber nimmermehr zur moralischen Rechtfertigung desjenigen dienen können, der ihnen durch seine Willenshandlung den Tod gegeben. Die Kritiker, die sich hier einfach auf Hamlets Seite gestellt haben, haben diese beiden, sehr verschiedenen Gesichtspunkte mit einander verwechselt.

Andererseits darf jedoch in diesem Verhalten Hamlets weder mit Schlegel ein natürlicher Hang zu krummen Wegen oder zur Schadenfreude, noch mit Gervinus eine Verkehrung seines ursprünglich edlen Charakters in das Gegenteil gesehen werden. Es handelt sich hier nicht um unedle Charaktereigenschaften, weder um angeborene noch um erworbene, sondern lediglich um die Gewalt der Leidenschaft, welche Hamlet seine sonstigen Grundsätze vergessen, ihn blind auf das von ihr vorgespiegelte Ziel losstürmen und ihn dann hinterher nach Gründen suchen läßt, die sein Gewissen beruhigen und ihn vor sich selbst rechtfertigen sollen; geradeso wie er auch dann, wenn es gilt, seinen Hang zur Unthätigkeit zu bemänteln, sich durch Scheingründe, durch eine „Schmeichelsalbe, die er auf seine Seele legt", zu täuschen weiß.

So erscheint uns Hamlet als ein reich begabter, edel veranlagter, vortrefflich gesinnter Mensch, der aber nach allen Richtungen in den Banden seines Naturells befangen ist und sich in all seinem Thun und Handeln durch seine Neigungen und Abneigungen, durch seine instinktiven Triebe und Leidenschaften leiten läßt. Er ist ein edler Mensch, aber nicht das „schöne, reine, höchst moralische Wesen", wofür ihn Goethe erklärt hatte; es fehlt ihm auch nicht, wie dieser meinte, „die sinnliche Stärke, die den Helden macht", wohl aber die sittliche Stärke, die Willenskraft, die die Instinkte zu beherrschen weiß. So mächtig sind die letzteren in ihm, daß sie selbst den Verstand nötigen, ihnen zu dienen und durch Scheingründe ihre Befriedigung zu unterstützen. Ja, es ist, als ob der Dichter Hamlet gerade darum mit so hohen und edlen Gaben des Geistes und Gemütes ausgestattet habe, um an deren Ueberwindung durch die Triebe und Neigungen des Naturells die Allgewalt der letzteren desto deutlicher zu machen. Das Naturell beherrscht in Hamlet die Vernunft, oder in der Ausdrucksweise Shakespeares: sein Blut hat die Oberhand über sein Urteil[9]).

---

nicht als Strafe für ihre Schlechtigkeit, sondern lediglich als Folge ihrer Einmischung hinstellen, die sie, wenn sie sich von letzterer fern gehalten, hätten vermeiden können, und wofür daher sie allein die Schuld treffe. Uebrigens ist dieser Vers erst ein Zusatz der Folio, in beiden Quartos fehlt er.

[9]) „Die Triebe, der innern Stimmung Meister, lenken ihn nach Lust und Abneigung", wie Shylock im Kaufmann IV, 1 sagt. Dieser springende Punkt, in dem in der That der Schlüssel zum Verständnis des Hamletcharakters, wie auch des dramatischen Verhaltens des Helden enthalten ist, ist von dem größten Teil der bisherigen Hamletkritiker vollständig verkannt worden, und darin liegt eine der Haupturſachen,

Und hierin gerade ist es, wie wir sehen werden, begründet, daß Hamlet ein tragischer Charakter ist, und zwar ein tragischer Charakter, so reich entwickelt, so individualisiert, von solcher Eigenart und dabei doch von solcher Lebenswahrheit, wie die dramatische Poesie aller Zeiten und Völker keinen zweiten aufzuweisen hat. „In Wahrheit", sagt Henri Becque (in dem oben S. 136 genannten Aufsatz), „ist er einer von uns. Noch nie hat eine Theatergestalt weniger Aehnlichkeit mit einer Theatergestalt gehabt." —

Hamlets edle Eigenschaften wie sein stolzes Selbstgefühl lassen ihn als eine königliche Natur erscheinen; aber um sich als König zu bewähren, durfte ihm nichts zugemutet werden, was seinen natürlichen Neigungen widerspricht, durfte er in keine Situation kommen, für die sein Naturell nicht geschaffen war. Dies hat, wie mir scheint, der Dichter in den Schlußworten der Tragödie durch Fortinbras aussprechen lassen, deren wahrer Sinn infolge einer kleinen Ungenauigkeit der deutschen Uebersetzung bei uns bisher nicht richtig erkannt worden ist. Während Schlegel übersetzt:

> Laßt vier Hauptleute Hamlet auf die Bühne
> Gleich einem Krieger tragen: denn er hätte,
> Wär' er hinauf gelangt, unfehlbar sich
> Höchst königlich bewährt,

lautet der englische Text:

> For he was likely, had he been put on,
> To have prov'd most royally.

Von Wichtigkeit ist hier die passivische Wendung: had he been put on, die die Uebersetzung in eine aktivische verwandelt und damit ihrer charakteristischen Färbung entkleidet hat. Hamlet, sagt Fortinbras, würde sich als einen echten König erwiesen haben, wenn er dahin, d. h. auf den Thron gesetzt worden, wenn ihm der Thron ohne sein Zuthun zugefallen wäre; sich aber selbst darauf zu setzen, ihn durch eigene Anstrengung sich zu erkämpfen, wie es das Schicksal von ihm forderte, dazu war er nicht im stande. Das ist nunmehr näher zu betrachten.

---

daß das Stück bisher ein ungelöstes Rätsel geblieben ist. Es zeigt sich hier, wie insbesondere die heute noch meist verbreitete Ansicht, welche in Hamlet den leidenschaftslosen Denker sieht, welche meint, daß bei ihm das Urteil stärker sei als das Blut (s. oben S. 47 Anm. 28), den Charakter geradezu auf den Kopf stellt. Ferner ergibt sich aber auch, wie verfehlt es ist, wenn man die Eigenart Hamlets aus seinen Erlebnissen, seiner Erziehung, seiner Stellung, aus den Einwirkungen seiner Umgebung oder seiner Zeit, oder aus anderen derartigen Aeußerlichkeiten ableiten will, und wie müßig daher die seit Wilhelm Meister üblichen Versuche gewesen sind, die vor dem Drama liegende Jugendgeschichte Hamlets zu rekonstruieren, wofür das Stück selbst zudem nicht den mindesten Anhalt bietet.

Elftes Kapitel.

Die Erscheinung des Geistes und Hamlets Aufgabe.

An einen Menschen wie Hamlet tritt in unsrer Tragödie die Aufgabe heran, den an seinem königlichen Vater begangenen Mord zu rächen und zwar zu rächen an seinem Oheim, dem gegenwärtigen König. Um das Verhalten Hamlets dieser Aufgabe gegenüber zu verstehen, bedarf es wie einer Kenntnis seines persönlichen Charakters so auch richtiger Vorstellungen über den Charakter und Inhalt dieser Aufgabe selbst. Bei dem Umstande aber, daß eine Rache, wie sie hier gefordert wird, aus unsrem Kulturleben als regelmäßige Erscheinung lange verschwunden ist, haben sich bei der kritisch-ästhetischen Betrachtung unsres Gedichts gerade hierüber vielfach sehr unklare und irrige Vorstellungen geltend gemacht und eine richtige Auffassung des Ganzen verhindert. Um deswillen ist, ehe das dramatische Verhalten Hamlets erörtert werden kann, eine nähere Betrachtung und Klarstellung der ihm gestellten Aufgabe erforderlich. Die eine Seite dieser Frage, der rechtliche und sittliche Charakter der Rache, hat bereits oben im sechsten Kapitel seine Erledigung gefunden; wir wissen, daß die Rache im Sinne des Stücks für Hamlet eine *sittliche Pflicht* ist und daß Hamlet ohne jeden Skrupel sie als solche auffaßt und anerkennt. An dieser Stelle handelt es sich noch darum, die *thatsächliche, praktische* Seite der Sache ins Auge zu fassen, zu erkennen, worin die Aufgabe inhaltlich besteht und wie sie auszuführen ist, welche Konsequenzen mit ihr verbunden und welche Bedingungen für ihre Durchführung gegeben sind.

Das Verbrechen, welches Hamlet zu rächen berufen wird, ist heimlich begangen; kein Mensch weiß etwas davon, auch Hamlet selbst nicht, wenn auch düstere Ahnungen seine Seele durchziehen mögen. Die Kunde davon, und zwar, wie wir gesehen (oben S. 116 ff.), eine Kunde, die bei ihm (wie bei dem Zuschauer) jeden Zweifel an ihrer Wahrheit ausschließt, wird ihm und ihm allein *durch den Geist seines ermordeten Vaters*, der ihn zugleich zur Rache auffordert und eben damit die Aufgabe bezeichnet, die Hamlet im Drama zu erfüllen hat.

Man hat es dem Dichter zum Vorwurfe gemacht, daß er diese Enthüllung und Aufforderung von einem *Geiste* ausgehen und damit ein übernatürliches, fabelhaftes Wesen, dem eine aufgeklärte Zeit Realität nicht beilegen könne, in den Zusammenhang natürlich menschlicher Begebenheiten eingreifen lasse. Allein man hat dabei zunächst übersehen, daß Shakespeare seine Stücke nicht für *unsre*, sondern für *seine* Zeit geschrieben hat und daß in dieser der Glaube an Geister und Gespenster allgemein verbreitet war. Mochte das Umgehen der Geister Verstorbener bei einzelnen auch auf Zweifel stoßen, so hielt doch

niemand die Sache für unmöglich und im Volke selbst lebte unerschütterlich der Glaube daran [1]).

Aber auch wir Heutige haben keinen Anlaß, an dieser gespenstischen Erscheinung Anstoß zu nehmen, und in der That thut es auch niemand, der das Werk des Dichters unbefangen auf sich wirken läßt. Wir wissen, daß wir in einem Drama, in einem Kunstwerk nicht die nackte Wirklichkeit, sondern ein Phantasiegebilde vor uns haben, welches nicht bloß auf den Verstand, sondern wiederum auf die Phantasie zu wirken und durch diese den Glauben an seine Wahrheit, die Illusion hervorzurufen bestimmt ist. Unsre Phantasie aber läßt manche Dinge als möglich zu, deren Realität der nüchterne Verstand nicht anerkennen will; denn bei ihr ist auch das Gemüt thätig und alles ist für sie glaubwürdig, wofür dieses empfänglich ist, sofern es ihr nur in einer das Gemüt bewegenden Weise geboten wird. Das gilt insbesondere von Geister- und Gespenstererscheinungen, wie schon von Lessing im 11. Stücke der hamburgischen Dramaturgie gerade mit Bezug auf Hamlet in zutreffender und bis auf den heutigen Tag maßgebender Weise dargelegt worden ist. „Wir glauben jetzt keine Gespenster", sagt er, „kann nur so viel heißen: in dieser Sache, in der sich fast ebensoviel dafür als darwider sagen läßt, die nicht entschieden ist und nicht entschieden werden kann, hat die gegenwärtig herrschende Art zu denken den Gründen darwider das Uebergewicht gegeben. — Aber in diesem Verstande keine Gespenster glauben, kann und darf den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, Gebrauch davon zu machen. Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kömmt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er

---

[1]) Vgl. N. Drake, Shakespeare and his times, London 1817, p. 399 ff., Th. A. Spalding, Elizabethan Demonology, London 1880. König Jakob I. bemerkt hierüber in seiner Dämonologie: „Etenim Christiani omnes, cujuscunque religionis sunt, hic concordes sunt" (angef. bei Tschischwitz I S. 47). Ueber das Umgehen der Geister Ermordeter bis zur sühnenden Rache bei Shakespeare vgl. oben S. 95 ff. Andererseits läßt der Dichter durch Antigonus im Winterm. III, 3 auch dem Zweifel hieran Ausdruck geben:

> Ich hörte wohl, doch glaubt' ichs nicht, die Geister
> Verstorbner gingen um: wenn's wahr, erschien mir
> Heut' nacht wohl deine Mutter, denn kein Traum
> Gleicht so dem Wachen.

Nach Spalding S. 53 ff. soll die Reformationstheologie in England das Wiedererscheinen Abgeschiedener für unmöglich erklärt haben, ohne jedoch den Volksglauben erschüttern zu können; er ist der Ansicht, daß sich in den Zweifeln Hamlets und seiner Genossen, ob die Erscheinung der Geist seines Vaters oder ein höllischer Geist sei, ein Schwanken zwischen dem Volksglauben und der protestantischen Kirchenlehre geltend mache. Allein diese Zweifel beziehen sich doch nirgends auf die Möglichkeit, daß der Geist eines Verstorbenen erscheine, sondern nur darauf, ob dieser Geist wirklich der eines Verstorbenen sei. Vgl. auch oben S. 166 Anm. 37.

diese in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was Er will. So ein Dichter ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein. Vor seinem Gespenst im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Shakespeares Gespenst kömmt wirklich aus jener Welt; so dünkt uns. Denn es kömmt zu der feierlichen Stunde, in der schaudernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düstern, geheimnisvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind."

Es sind indes nicht bloß diese begleitenden Umstände, welche uns auch heute noch an die Erscheinung des Geistes glauben lassen. Das Stück spielt in einer Zeit, in der, wie wir wissen, der Glaube an Geister allgemein war, und der Dichter hat es verstanden, uns diese Zeit so wahr und lebendig vorzuführen, daß wir uns heute noch in dieselbe hineinversetzt glauben, daß wir Späteren an der dramatischen Aktion wie Zeitgenossen teilnehmen. Wenn aber das Stück noch auf uns diese Wirkung ausübt — eine Wirkung, an die der Dichter selbst kaum gedacht hat und die einem der dargestellten Zeit nicht angehörigen, „historischen" Dramatiker schwerlich gelingen dürfte, — so zwingt es uns auch in seine geistige Atmosphäre, in den Vorstellungskreis seiner Zeit hinein, so daß wir, wir mögen wollen oder nicht, an deren Denken, Glauben und Empfinden teilnehmen, als ob wir wirklich dazu gehörten. Indem wir das Stück auf uns wirken lassen, entkleiden wir uns gewissermaßen unsrer dazu nicht passenden, modernen Anschauungen und akkommodieren unser Denken und Glauben demjenigen, was in der Welt des Stückes gedacht und geglaubt wird. Sehen wir nun die Menschen dieses Stückes, den Vorstellungen ihrer Zeit gemäß, an Geister glauben, sehen wir ihnen in dieser Weise einen Geist erscheinen, sehen wir, wie sie davon im Innersten betroffen werden und sich der Ueberzeugung von der Realität dieses Geistes nicht entziehen können, so glauben wir das ohne alle Reflexion mit ihnen. Der Glaube an die Erscheinung des Geistes, der Eindruck, den diese hervorruft, geht von den Personen des Stückes auf uns selbst über, eben weil wir kraft unsrer Phantasie mitten im Stücke zu stehen glauben. Das ist nichts anderes, als die Wirkung der Illusion, die durch die Kunst des Dichters in uns hervorgerufen wird.

Dazu kommt, daß diese Illusion durch das Verhalten des Geistes selbst in keiner Weise eine Störung erleidet. Der Dichter läßt den Geist nichts thun, was ihm nach dem Geisterglauben der Zeit nicht völlig gemäß wäre. Seine Rolle im Stück ist auf rein geistige Einwirkungen, auf die Enthüllung des Verbrechens und das Rachegebot, beschränkt; materiell greift er in den Lauf der Begebenheiten nicht ein.

Wenn sich sonach gegen die Erscheinung des Geistes vom ästhetischen Standpunkte nichts einwenden läßt, ja dieselbe im Gegenteil auch für uns einen der Hauptreize des Stückes bildet, so fragt es sich doch, warum der Dichter gerade diesen gespenstisch geheimnisvollen Weg zur Offenbarung des

verübten Verbrechens gewählt hat[2]). Der Grund liegt darin, daß nach dem Plan des Stückes das Verbrechen, wie es heimlich begangen war, so auch weiterhin für alle Welt außer Hamlet geheim bleiben, diesem selbst aber in völlig zuverlässiger, über jeden Zweifel erhabener Weise bekannt werden sollte, so daß ihm für die Ausführung der Rache freie Hand gegeben ist. Mit der Enthüllung durch den Geist wollte der Dichter nicht Beweisschwierigkeiten schaffen, — dazu hätte er nicht das Mittel einer überirdischen Offenbarung gewählt, — sondern im Gegenteil solche ausschließen; unbeschadet des Geheimnisses sollte die Beweisfrage damit von vornherein und mit einem Schlage gelöst und so eine feste Grundlage für den weiteren Gang des Stückes gewonnen werden. Zudem konnte durch das Gebot des Geistes der Rachepflicht für Hamlet selbst ein stärkeres Gewicht gegeben und die in der ewigen Gerechtigkeit begründete Notwendigkeit derselben nachdrücklicher betont werden, als wenn Hamlet durch eigene Thätigkeit das Verbrechen entdeckt und der Rachegedanke lediglich in seinem, jeder Anstrengung abholden Innern entstanden wäre. Die Erscheinung des Geistes bot die Möglichkeit, den Antrieb zur Rache für Hamlet von außen kommen und ihn doch nur als ein inneres, von Rücksichten auf die Außenwelt unabhängiges Motiv wirken zu lassen.

Hieraus ergibt sich denn auch die Unrichtigkeit der von manchen Kritikern aufgestellten Ansicht, daß der Geist nur als eine subjektive Vision, eine Ausgeburt der Phantasie, und dessen Rachegebot nur als Ausdruck des in Hamlet selbst lebenden Rachegedankens aufzufassen sei[3]). Wie schon früher (S. 80) bemerkt, wird hierdurch der Tragödie der Boden unter den Füßen weggezogen. Eine Vision (die zudem nur einen Blick in die Zukunft, nicht aber, wie hier, in die Vergangenheit zu gewähren pflegt) würde höchstens zu unsicheren Vermutungen über das Geschehene führen und könnte weder die Rachepflicht begründen noch ein Vorgehen gegen den König rechtfertigen. Dazu kommt, daß der Dichter durch eine Reihe von Momenten seine Absicht, hier einen wirklichen Geist erscheinen zu lassen, in unzweideutiger Weise kund gegeben hat. Welchen andern Zweck könnte es haben, daß er die Erscheinung nicht nur von Hamlet, sondern vor ihm und dann gleichzeitig mit ihm auch von dessen Freunden wahrnehmen läßt? Schon der Umstand, daß der Geist gleichzeitig von mehreren wahrgenommen wird, weist auf eine objektive, außer ihnen befindliche Ursache hin.

Bei den Freunden Hamlets aber ist eine Sinnestäuschung auf alle Fälle

---

[2]) Die Idee zur Verwendung des Geistes mag dem Dichter aus der Erzählung der Hamletsage bei Belleforest gekommen sein, wo Hamlet zur Leiche des von ihm getöteten Königs sagt: „et pour ce va, et estant aux enfers, ne faulx de compter (lies: conter) à ton frère que . . . . c'est son fils qui te fait faire ce message, à fin que soulagé par ceste memoire, son ombre s'appaise parmy les esprits bien heureux, et me quitte de celle obligation, qui m'astreignoit à poursuyvre ceste vengeance sur mon sang mesme."

[3]) Vgl. oben S. 74, 76, 126; auch Gervinus III, 313 f. ist dieser Ansicht. Vgl. dagegen Flir, Briefe über Hamlet S. 112.

ausgeschlossen. Jede Vision fordert einen subjektiven Grund, sie setzt bei dem betreffenden Subjekt eine innere Beschäftigung mit ihrem Gegenstand voraus und der Dichter kann sie uns nur dadurch begreiflich machen, daß er sie aus dem inneren Zustand einer Person gewissermaßen herauswachsen läßt. Von dergleichen ist aber bei den Wachtgefährten unsrer ersten Scene keine Rede. Von ihrem Inneren, von irgend einem subjektiven Grunde, der eine Vision bei ihnen rechtfertigen könnte, erfahren wir nichts, und eben deshalb ist es auch nicht möglich, die von ihnen wahrgenommene Erscheinung als eine bloße Ausgeburt ihrer Phantasie anzusehen. Das direkte Gegenteil zeigt uns der Dichter zudem bei dem skeptischen Horatio, der anfangs an die Erscheinung nicht glauben will, sich dann aber trotz seines Sträubens durch den leibhaftigen Augenschein von deren Realität überzeugen muß:

Bei meinem Gott, ich dürfte dies nicht glauben,
Hätt' ich die sich're, fühlbare Gewähr
Der eig'nen Augen nicht.

Aber auch bei Hamlet selbst geht die Wahrnehmung des Geistes keineswegs aus dem Innenleben hervor. Durch den Bericht der Freunde, also durch eine äußere Einwirkung wird zuerst der Gedanke an die Erscheinung in ihm hervorgerufen; gegen diesen Bericht verhält auch er sich zunächst zweifelnd und erst, als ihm auf seine mißtrauischen Fragen alle Einzelheiten genau und übereinstimmend angegeben werden, schenkt er ihm Glauben[4]). Als dann in I, 4 der Geist wirklich vor ihm erscheint, ist er mit seinen Gedanken bei ganz andern Dingen, so daß er durch die Erscheinung völlig überrascht wird. Wo soll da eine subjektive Vision herkommen, und wie soll eine solche weiter mit dem Umstande vereinbar sein, daß Hamlet dem Geiste an einen andern Ort folgt und dort ein langes Zwiegespräch mit demselben führt? All dies weist doch sehr deutlich auf die objektive Realität der Geisterscheinung hin. Und als ob uns der Dichter an dieser Realität gar keinen Zweifel lassen wollte, hat er unmittelbar vorher, in I, 2, Hamlet wirklich eine bloße, von innen kommende Vision gegeben, deren Gegensatz zur Erscheinung des Geistes in die Augen springt:

Mein Vater — mich dünkt, ich sehe meinen Vater, —
In meines Geistes Aug', Horatio.

---

[4]) Wenn Hamlet I, 2 die Freunde in scharfer Weise nach allen Einzelheiten der Erscheinung ausfragt, so liegt darin nicht, wie Semler u. a. meinen, „eine ans Komische streifende, pedantische Umständlichkeit", sondern es drückt sich darin ein Mißtrauen in ihren Bericht aus, welches sie auf Widersprüchen zu ertappen sucht. So wirft er ihnen auf ihre Angabe, der Geist sei von Kopf bis zu Fuß geharnischt erschienen, alsbald ein: „So saht ihr sein Gesicht nicht", d. h.: so könnt ihr ja nicht wissen, daß er meinem Vater glich; und als sie sagen, der Geist habe eine Miene mehr des Kummers (sorrow; nicht: des Leidens, wie Schlegel übersetzt) als des Zorns gehabt, fragt er, um sie auf die Probe zu stellen, sofort weiter: „Blaß oder roth?" Zu letzterem vgl. oben S. 159.

Ist dies eine Vision, so kann die Wahrnehmung des in Person auftretenden und redenden Geistes nicht ebenfalls eine solche bedeuten.

Am ehesten ließe sich noch in III, 4 an eine Vision denken, wo der Geist nur für Hamlet, nicht aber für die Königin sichtbar wird. Allein einerseits ist nicht anzunehmen, daß der Dichter derselben Erscheinung in demselben Stück bald den einen, bald den andern Charakter habe beilegen wollen, und andrerseits steht die teilweise Unsichtbarkeit der Realität des Geistes nicht entgegen. Ein Geist ist nicht ein körperliches Wesen, welches gesehen werden *muß*, sondern ein ätherisches Wesen, welches sichtbar werden *kann*, wann und wem es will. Daß der Geist hier der Königin unsichtbar und unhörbar bleibt, hat seinen Grund darin, daß ihm mit ihr, die er verschonen will, ohne ihr doch verzeihen zu können, ein Verkehr nicht gut möglich ist.[5]) —

Dieser Geist also fordert Hamlet auf, den an ihm begangenen Mord zu rächen:

Wenn je du deinen teuren Vater liebtest,
Räch' seinen schnöden, unerhörten Mord!

---

[5]) Im „Bestraften Brudermord" III, 6 erklärt Hamlet die Unsichtbarkeit des Geistes für die Königin damit, daß sie nicht mehr würdig sei, seine Gestalt zu sehen, worauf er sich mit den Worten: „Pfui, schämt euch, ich mag kein Wort mehr mit euch reden", alsbald entfernt. — Nach der in der ersten Quarto stehenden Bühnenweisung erscheint der Geist in III, 4 nicht, wie im ersten Akt, in seiner Rüstung, sondern *im Hausgewand*, in his night-gowne, und obschon diese Weisung in allen späteren Ausgaben wieder weggelassen ist, hat man sie doch in neuerer Zeit, seit der Wiederauffindung der ersten Quarto im Jahre 1825, allgemein als der Intention des Dichters entsprechend angesehen und auch bei der Darstellung auf der Bühne befolgt. Auch *Goethe*, der zunächst, durch diese Angabe der ersten Quarto betroffen, die Frage aufwarf: „Wem ist, der dies vernimmt, nicht einen Augenblick weh? wem erscheint es nicht widerlich?" — sah weiterhin eine besondere Feinheit des Dichters darin, daß er auf der Terrasse, bei der Wache, am Orte der Kriegsmusterung den Geist im Harnisch, im Gemache der Königin dagegen im Hauskleide, das er auch sonst hier zu tragen pflegte, erscheinen läßt (s. seine Besprechung des Leipziger Abdrucks der ersten Quarto von 1825 in „Ueber Kunst und Altertum" Bd. 6 Heft 1 S. 114). Bei aller Ehrfurcht vor Goethes künstlerischem Verständnis kann ich dieser Ansicht jedoch nicht beipflichten, glaube vielmehr, daß seine erste Empfindung die richtige war. Scheint es denn nicht allzu subtil, einen Geist je nach dem Ort, an dem er erscheint, in verschiedenem Kostüme auftreten zu lassen? Einer solchen, durch irdische Verhältnisse und Bedürfnisse bedingten Veränderlichkeit können Geister doch wohl nicht mehr unterworfen sein. Wenn aber andere den Kostümewechsel damit begründen wollen, daß der Geist jeweils so erscheine, wie ihn der Wahrnehmende an dem betreffenden Orte sich vorzustellen gewohnt ist, so ist m. E. auch dies keine genügende Rechtfertigung, da der Geist eben nicht bloß eine subjektive Vision ist, sondern objektive Realität besitzt. Vielmehr möchte ich der schon früher von *A. Klingemann* (Kunst und Natur 1828, III S. 206 ff.) und neuestens von *Henri Becque* (in dem oben S. 136 Anm. 7 genannten Aufsatze) ausgesprochenen Ansicht beitreten, wonach Shakespeare bei der späteren Bearbeitung seines Hamlet das Unpassende eines solchen Kostümewechsels bei einem Geiste selbst eingesehen und deshalb die frühere Weisung „in his night-gowne" *absichtlich weggelassen hat*. Daher scheint es mir das Richtigste, wenn der Geist auf der Bühne auch in III, 4 in der Rüstung erscheint, wie im ersten Akt, und zwar umsomehr, als der Geist im Schlafrock entschieden einen komischen Eindruck macht und die Stimmung stört.

Worin die Rache bestehen soll, sagt der Geist nicht ausdrücklich; allein nach unsern Ausführungen im sechsten Kapitel unterliegt es keinem Zweifel, daß im Sinne des Dichters hierunter die Tötung des Mörders verstanden ist, und hieran allein denkt auch Hamlet, so oft er im Stück von der Vollziehung der Rache spricht. Wenn der Geist weiterhin noch sagt, daß Hamlet dem blutschänderischen Verhältnis zwischen dem Oheim und der Mutter ein Ende machen soll, so ist dies kein neues Gebot, sondern bezeichnet nur die Wirkung, welche durch die Tötung des Oheims von selbst herbeigeführt wird. Auf etwas Weiteres als die Tötung bezieht sich die Rache überhaupt nicht. Wie dieselbe kein vorgängiges Richten, Ueberführen, Aburteilen verlangt, so erstreckt sie sich auch nicht darauf, daß Hamlet an Stelle des Oheims den Thron besteige. Hamlet ist nicht als Thronerbe zur Wiederherstellung der durch das Verbrechen gestörten Staatsordnung, sondern nur als Sohn zur Sühnung des an seinem Vater begangenen Mordes berufen; er ist überhaupt nicht ohne weiteres zum Throne berechtigt und nicht widerrechtlich von demselben verdrängt.

Die staatsrechtlichen Verhältnisse, die das Stück voraussetzt, sind in demselben allerdings nicht ganz klar angegeben. Doch ist so viel deutlich, daß Dänemark darin nicht als reine Erbmonarchie gedacht ist, sondern als eine Art Wahlreich, in welchem die Krone, wenn auch vielleicht an eine bestimmte königliche Familie gebunden, so doch unter deren Mitglieder durch die Wahl der Großen frei verliehen wird, wie dies ja in den germanischen Staaten des Mittelalters mehrfach der Fall war. Der Dichter hat sich dabei offenbar an die ihm vorliegende Erzählung der Hamletsage gehalten, in welcher die Thronfolge ebenfalls in nicht ganz klarer Weise teils durch Erbgang, teils durch Wahl bestimmt, ja dadurch noch komplizierter und undeutlicher erscheint, daß der König hier nur König von Jütland (wo die Sage spielt) und Unterkönig oder Statthalter des Königs von Dänemark ist, welcher letztere das Recht, jenen zu bestimmen, für sich selbst in Anspruch nimmt [6]). Durch Verlegung des Stückes nach Seeland hat Shakespeare diese letztere Verwicklung beseitigt. Daß aber auch bei ihm Hamlet nicht ohne weiteres Thronerbe ist, daß er nach dem Tode seines Vaters vielmehr nur eine Anwartschaft, nur Hoffnungen hatte, erwählt zu werden, das sagt uns Hamlet selbst in V, 2, wo er davon spricht, daß der König „zwischen die Erwählung und seine Hoffnungen sich eingedrängt". Daß auch nach dem Abgang des jetzigen Königs Hamlet nur Wahlaussichten, nicht aber ein festes Recht auf den Thron haben würde, ergibt sich aus der Aeußerung von Rosenkranz in III, 2, daß er die Stimme des Königs zur Nachfolge im Reich habe. Andrerseits scheint er aber durch seine Geburt doch eine bestimmte Anwartschaft auf den Thron

[6]) Sowohl bei Saxo Grammatikus, als bei Belleforest, hält Hamlet nach vollzogener Rache eine Rede an das Volk, worin er sich zwar einerseits als den rechtmäßigen Thronfolger (légitime successeur du royaume) bezeichnet, andererseits aber um seine Erwählung zum König bittet (vous m'eslisez pour Roy, s'il vous semble que j'en sois digne). Er wird auch gewählt, aber später erhebt der König von Dänemark Einspruch dagegen, da ihm das Ernennungsrecht zustehe.

zu besitzen, wie sich einerseits aus der Aeußerung des Königs in I, 2, daß er der Nächste am Thron sei (the most immediate to our throne, in der 1. Quarto: all Denmarkes hope), und andrerseits aus den Gründen ergibt, die Laertes in I, 3 und Polonius in II, 2 gegen Opheliens Liebe zu ihm vorbringen:

Laertes: Bei seinem Rang gehört sein Will' ihm nicht.
Er selbst ist der Geburt ja unterthan.
Er kann nicht, wie geringe Leute thun,
Für sich auslesen; denn an seiner Wahl
Hängt Sicherheit und Heil des ganzen Staats.
Deshalb muß seine Wahl beschränkt sein
Vom Beifall und der Stimme jenes Körpers,
Von welchem er das Haupt.
Polonius: Prinz Hamlet ist ein Fürst, zu hoch für dich;
Dies darf nicht sein.

Jedenfalls ergibt sich hieraus soviel, daß der Oheim nicht als ein Usurpator anzusehen ist, der Hamlet widerrechtlich um den Thron gebracht und an dessen Stelle sich zu setzen jener von Rechts wegen berufen wäre. Vielmehr ist er der rechtmäßige, durch richtige Wahl zum Thron gelangte König, mit dessen Königtum Hamlets Rache an sich nichts zu thun hat, der aber freilich mit seinem Leben auch seine Krone verlieren muß [7]).

Hamlets Aufgabe ist also an sich nicht anders gestaltet, als wenn er an irgend einem Privatmanne Rache zu nehmen hätte; seine Pflicht wäre vollständig erfüllt, wenn er den König, gleichviel wie, ums Leben brächte. Dazu wären an sich weder besondere Veranstaltungen und Vorbereitungen, noch eine besondere Anstrengung erforderlich; ein kurzer Stoß ins Herz und dem Gebote des Geistes wäre genügt, das verübte Verbrechen gesühnt.

---

[7]) Dem steht nicht entgegen, wenn Hamlet in III, 4 den Oheim einen „Beutelschneider von Gewalt und Reich" nennt, „der weg vom Sims die reiche Krone stahl und in die Tasche steckte." Damit bezeichnet er in seiner leidenschaftlich übertreibenden Weise nur die Thatsache, daß sich der Oheim durch das Verbrechen den Weg zum Throne selbst eröffnet hatte. — Andererseits ist es aber unrichtig, wenn manche, wie Werder S. 34 f., Bulthaupt II, 231, das Recht des Oheims zum Throne aus dessen Heirat mit Hamlets Mutter ableiten, da diese die eigentliche Thronberechtigte gewesen und mit ihrer Hand auch das Thronrecht vergeben habe. Dem liegt lediglich eine Ungenauigkeit der Schlegelschen Uebersetzung zu Grunde, welche den König in I, 2 seine Gemahlin als „hohe Wittwe und Erbin dieses kriegerischen Staats" bezeichnen läßt. Der englische Text weiß nichts von Erbin; hier lauten die Worte: „the imperial jointress of this warlike state." Jointress ist die Inhaberin der jointure, des Leibgedinges oder Wittwengutes, französisch: douaire; es bedeutet hier, wie das französische douairière, nichts anderes als Wittwe. Imperial jointress heißt daher: königliche Wittwe oder verwittwete Königin (französisch: reine douairière); von einem eigenen Thronrechte derselben ist nicht die Rede. — Daß Dänemark im Stücke als ein Wahlreich gedacht ist, kommt auch darin zum Ausdruck, daß IV, 5 beim Aufstand des Laertes dieser zum König erwählt werden soll, sowie darin, daß am Schlusse Hamlet die Erwählung des Fortinbras prophezeit und ihm sterbend seine Stimme gibt.

Allein wesentlich anders stellt sich die Sache dar, wenn man nicht bloß die Rache an sich, sondern die praktischen Konsequenzen ins Auge faßt, welche eine solche Königsrache für den Rächer selbst nach sich ziehen muß. Schon die Rache gegen einen einzelnen kann leicht zu einem harten und langen Kampfe, sei es mit diesem in Person, wodurch das Gelingen der Rache selbst zweifelhaft wird, sei es mit dessen Verwandten und Freunden führen, die die Tötung ihres Angehörigen nicht ruhig hinnehmen. Die Blutrachekämpfe und Fehden des Mittelalters und selbst noch der neueren Zeit in Korsika und Montenegro liefern hierfür genugsame Belege. Ganz sicher aber wird dies der Fall sein und von jedem in der großen politischen Welt erfahrenen Menschen mit Bestimmtheit vorausgesehen und in Rechnung gezogen werden, wenn sich die Rache gegen einen im Vollbesitze der Gewalt befindlichen, allseitig anerkannten König richten soll; das haben sich die Hamletkritiker bei ihrem Mangel an Welt- und Menschenkenntnis in ihrer Studierstube nur allzu häufig nicht klar gemacht. Der König hat die gesamte Macht des Staates bereit und zu seiner Verfügung; er wird bei dem geringsten Verdacht eines ihm feindlichen Unternehmens nicht zögern, vollen Gebrauch davon zu machen, um dasselbe im Keime zu ersticken und jeden, der die Hand gegen ihn erhebt, zu vernichten. Jedenfalls wird das ein so kluger und energischer König thun, wie der unsrer Tragödie, der IV, 7 von sich selbst sagt, daß er nicht aus so trägem Stoff gemacht sei, um sich Gefahr am Barte raufen zu lassen und es für Kurzweil zu halten. Schon deshalb wird ein Angriff gegen den König nicht aufs Geratewohl gemacht werden dürfen, sondern sorgsam vorbereitet und mit den zur Ueberwindung eines mächtigen Widerstandes erforderlichen Machtmitteln ausgerüstet werden müssen, wenn das Gelingen nicht im höchsten Grade gefährdet werden soll.

Aber auch wenn es gelingt, den König wirklich zu töten, — und der Zufall bietet ja Hamlet in der Gebetsscene III, 3 eine Gelegenheit, dies sicher und bequem zu thun, — so wird damit zwar die Rache vollzogen, aber für den Rächer selbst die Sache keineswegs erledigt sein. Auch für den getöteten König noch wird die Macht des Staates eintreten und dem Rächer einen Kampf aufzwingen, mag er wollen oder nicht; das ist die unvermeidliche Konsequenz der Königsrache, mit welcher der, der sie unternimmt, von vornherein rechnen muß. Mit dem Leben eines Königs sind, besonders bei noch nicht fest geregelter Staatsverfassung, so viele und mannigfache Interessen verknüpft, daß seine Tötung weite Kreise in Mitleidenschaft zieht und als persönliche Schädigung von ihnen empfunden wird, ganz abgesehen von denen, welche dem König in Treue ergeben sind und deren Gefühl durch eine solche That schmerzlich verletzt wird. Das läßt der Dichter in III, 3, da Hamlet dem Könige gefährlich zu werden scheint, ebenso wahr wie nachdrücklich durch Rosenkranz und Güldenstern aussprechen, in Worten, die keineswegs, wie das so häufig geschehen ist, als bloße Höflingsschmeicheleien aufgefaßt werden dürfen, die vielmehr den Stempel aufrichtigster Ueberzeugung an sich tragen:

Es ist gewissenhafte, heil'ge Furcht,
Die vielen, vielen Seelen zu erhalten,
Die eure Majestät belebt und nährt.
Schon das besondre, einzle Leben muß
Mit aller Kraft und Rüstung des Gemüts
Vor Schaden sich bewahren; doch viel mehr
Der Geist, an dessen Heil das Leben Vieler
Beruht und hängt. Der Majestät Verscheiden
Stirbt nicht allein; es zieht gleich einem Strudel
Das Nahe mit. Sie ist ein mächtig Rad,
Befestigt auf des höchsten Berges Gipfel,
An dessen Riesenspeichen tausend Dinge
Gekittet und gefugt sind: wenn es fällt,
So teilt die kleinste Zuthat und Umgebung
Den ungeheuren Sturz. *Kein König seufzte je*
Allein und ohn' ein allgemeines Weh.

Darin ist es begründet, daß die Verübung einer Rachethat gegen den König die Gemüter mit Erbitterung gegen den Thäter erfüllen und vor allem die Umgebung, die Beamten, die Söldlinge des Königs, also gerade diejenigen, die die Staatsmacht darstellen, zur Verfolgung, Bekämpfung und möglichst zur Vernichtung des Thäters entflammen wird. Und man glaube nur nicht, wie es so manche Hamletkritiker in naivem, unerfahrenem Idealismus annehmen, daß es dann dem Rächer viel helfen würde, wenn er sich auf das von dem getöteten König verübte Verbrechen beriefe und selbst die überzeugendsten Beweise dafür anführte. Man würde ihn ja nicht vor ein unparteiisches, uninteressiertes Gericht stellen, sondern auf demselben gewaltsamen Wege gegen ihn vorgehen, den er selbst eingeschlagen. Seine Feinde brauchten deshalb noch gar keine schlechten Menschen zu sein, die das Verbrechen des Königs billigten; sie würden durch ihr Interesse oder ihr Gefühl, ihre Leidenschaft geleitet sich nicht überzeugen *lassen*; sie würden jede Rechtfertigung abzuschneiden oder zu entkräften suchen. Wo Interessen und gekränkte Gefühle ins Spiel kommen, da muß das Recht gar oft notleiden; da wird sich nur das *mächtige* Recht mit Sicherheit behaupten können.

So ist die Frage, wer in einem solchen durch Racheübung gegen den König entzündeten Kampfe obsiegt, in erster Linie nicht eine Rechts- oder Beweisfrage, sondern eine *Machtfrage*. Nur wer hinreichend gerüstet ist und die Macht besitzt, jeder Parteiung für den getöteten König die Spitze zu bieten, wird Aussicht haben, sich in seinem Rechte zu behaupten, und immer wird ihm dies nur nach schwerem Kampfe gelingen. Hat er thatsächlich gesiegt, dann erst wird es sich darum handeln, durch Beweise die Gemüter von dem gerechten Anlaß zur Rache zu überzeugen und sie mit dem Geschehenen auszusöhnen.

Für Hamlet kommt dies alles umsomehr in Betracht, als für ihn, der nach dem Obigen mit der Tötung des Königs keineswegs ohne weiteres selbst König ist oder sich einfach als solchen ausrufen lassen kann, dieser Rachekampf sich nicht bloß um seine persönliche Behauptung, sondern auch um seine An-

wartschaft auf den Thron drehen wird. Diese durchzusetzen ist freilich, wie gezeigt, in seiner Rache an sich nicht enthalten. Aber andererseits darf er doch um seiner selbst und um des Rechtes willen die Rache nicht so vollziehen, daß ihm hierdurch seine gerechte Anwartschaft auf den Thron verloren ginge; im Gegenteil wird er gerade mittels derselben seine Wahl zum König zu betreiben haben und auch hierzu ist erforderlich, daß er mächtig und siegreich dasteht.

Aus dem Angeführten ergibt sich, daß die Hamlet gestellte Aufgabe, wenn auch an sich einfacher Natur, in der Ausführung *ein großes und kompliziertes politisches Unternehmen voller Schwierigkeiten und Gefahren* darstellt, welches, wenn er es siegreich durchführen und nicht sich selbst und sein gutes Recht dabei opfern will, energische und ausdauernde Anspannung aller geistigen und körperlichen Kräfte erfordert. Im einzelnen kann sich Plan und Ausführung natürlich sehr verschieden gestalten, wie auch der Geist in den Worten andeutet: „*wie du immer diese That betreibst*"; ebenso in der 1. Quarto III, 4 die Königin, welche dort vollständig auf Hamlets Seite tritt:

> I will conceal, consent, and doe my best,
> What stratagem soe're thou shalt devise.

Auf alle Fälle aber bedarf es eines festen, wohlausgedachten Planes, sorgfältiger Vorbereitung, vor allem der Gewinnung der nötigen Mittel und Hilfskräfte. Vertraute müssen herangezogen, die Massen bearbeitet, vorzeitige Entdeckung verhütet und für den Fall eines ersten Mißlingens dafür gesorgt werden, daß „der Plan noch einen Rückhalt habe", wie auch der König bei seinem eigenen Unternehmen gegen Hamlet IV, 7 auf einen solchen Rückhalt bedacht ist. Wenn alle Vorbereitungen getroffen sind, ist mit rascher Energie der Hauptschlag zu führen, zugleich aber, ohne erst einen Angriff abzuwarten, mit voller Kraft gegen diejenigen vorzugehen, die voraussichtlich für ihren König und Herrn eintreten werden, bis ihr Widerstand gebrochen ist. Hamlet, als der Führer und Leiter, wird dabei überall mit Wort und That an der Spitze stehen und jedem unvorgesehenen Zufall rasch entgegenzutreten bereit sein müssen. Dann, wenn der König getötet und sein Anhang besiegt ist, wird es Zeit sein, die Wahlversammlung einzuberufen, dieser die Gerechtigkeit der Sache vorzutragen, ihr die Beweismittel vorzuführen und sie auf Grund hiervon zur Königswahl aufzufordern. Zu *diesem* Zweck und zur Erhaltung seines guten Namens, nicht, wie man gemeint hat, der Gerechtigkeit der Rache selbst wegen, wird Hamlet allerdings einer öffentlichen Rechtfertigung seines Vorgehens bedürfen. Für einen an der Spitze einer siegreichen Kriegerschar stehenden, durch die anscheinende Wahrheit seines Berichts die Gemüter rührenden Hamlet kann aber der Erfolg dann nicht zweifelhaft sein.

Daß dies in der That der Weg ist, an einem König Rache zu nehmen, das hat uns der Dichter an dem auch hier als Kontrastfigur dienenden Laertes gezeigt, als er IV, 5 wegen des Todes seines Vaters den vermeintlich schul-

digen König zur Rechenschaft ziehen will: wie er sich insgeheim Anhänger wirbt, mit diesen sich des Palastes bemächtigt, die Umgebung und die Leibwache des Königs übermannt und nun direkt auf diesen selbst losgeht. Eben dieser Fall zeigt uns aber weiter, daß ein solches Unternehmen gegen den König, trotz aller damit verbundenen Gefahren und Schwierigkeiten unter den obwaltenden Verhältnissen nicht aussichtslos ist, sondern im Gegenteil bei gehöriger Umsicht und Energie ein glückliches Gelingen verspricht. Schon der bloße Verdacht eines vom Könige verübten Verbrechens hat hier das Volk zum Abfalle gebracht; der Aufstand des Laertes schwillt „riesenmäßig" (giant-like) an, nach der 1. Quarto hat er alsbald das Herz des halben Landes gewonnen, man will ihn zum König wählen und er würde seine Rache gegen den König ohne Zweifel im ersten Ansturm vollständig durchgeführt haben, wenn dieser nicht seine Unschuld hätte darthun können.

Für Hamlet selbst liegen die Verhältnisse noch viel günstiger. Nach der wiederholten Aussage des Königs (IV, 3 und 7) ist er bei dem Volke äußerst beliebt; die Menge hängt so an ihm, daß der König sogar gegen seine Vergehungen, wie die Tötung des Polonius, nicht offen einzuschreiten wagt, aus Furcht, das Volk möchte für Hamlet und gegen ihn selbst Partei nehmen. Für die Großen ist Hamlet, wenn auch nicht Thronerbe, so doch immerhin die dem Throne nächststehende Person, der sie mit Ehrerbietung und Unterwürfigkeit begegnen. Da kann es nicht fehlen, daß er, wenn er das schändliche Verbrechen des Königs enthüllt, für seine Rache Helfer und Genossen genug finden wird.

Weiter muß es Hamlet hierbei zu statten kommen, daß das zu rächende Verbrechen bis dahin für alle außer ihm selbst in ein tiefes Geheimnis gehüllt ist. Denn durch die Eröffnung eines bisher unbekannten Verbrechens des Königs wird er stärker auf die Gemüter einwirken und sie leichter zum Anschluß bewegen können, als wenn die Unthat schon länger bekannt war, wenn die Großen bei der Wahl keinen Anstoß daran genommen und der König vielleicht selbst bereits sich zu rechtfertigen gesucht hatte. Daß aber Hamlet mit seinem Bericht von dem geheimen Verbrechen des Königs bei anderen nicht lediglich auf Unglauben stoßen werde, dafür hatte der Geist durch sein Erscheinen vor den Freunden genügend Sorge getragen, wie bereits oben S. 112 angedeutet wurde.

Das Geheimnis des Verbrechens bietet Hamlet noch den ferneren Vorteil, daß der König ohne jede Ahnung von seiner Kenntnis desselben ist und sich nicht der geringsten Gefahr von ihm versieht. Hamlet genießt daher vollster Sicherheit und kann bei einiger Vorsicht ungestört seine Vorbereitungen treffen, im geeigneten Moment den König und seinen Anhang völlig überraschen und jede Gegenwehr abschneiden. Daß Hamlet endlich auch alle sonstigen Mittel zur siegreichen Durchführung der That zu Gebote stehen, sagt er selbst im Monolog IV, 4:

Da ich doch Grund und Willen
Und Kraft und Mittel hab', um es zu thun,

und auch die Worte des Laertes bei seinem Aufstand:

Meine Mittel will ich so verwalten,
Daß *wenig* weit soll reichen,

weisen durch ihren Gegensatz auf die *großen und mächtigen* Mittel Hamlets hin. Wenn es nun dem Laertes mit seinen *geringen* Mitteln in der That gelingt, den König in seine Gewalt zu bekommen, so ergibt sich, daß Hamlet, wenn er sich rührig ans Werk macht, mit seinen *großen* Mitteln dieses Ziel noch viel eher zu erreichen imstande ist.

Zwölftes Kapitel.

Hamlets Verhalten gegenüber seiner Aufgabe.

Nach dem Bisherigen sind alle äußeren Bedingungen zu einer erfolgreichen Lösung von Hamlets Aufgabe, so groß und schwierig sie ist, gegeben; kein objektives Hindernis, weder ein sittliches noch ein thatsächliches, steht ihr entgegen. Andererseits wird er aber auch durch kein äußeres Moment zur Vollbringung der That gedrängt; kein Mensch außer ihm und dem Verbrecher weiß etwas von dem Geschehenen, und letzterer weiß nicht, daß *er* es weiß. So ist er völlig ungefährdet, braucht sich durch die That nicht selbst zu schützen und hat auch sonst von ihrer Unterlassung keinerlei Nachteile, von ihrer Vollziehung, da die Aussicht auf baldige Erlangung des Thrones einen starken Reiz auf ihn nicht ausübt (s. o. S. 162), keinen Vorteil, der ihn besonders antreiben könnte, zu erwarten. Die Rolle des Geistes aber ist, nachdem er Hamlet das Verbrechen enthüllt und ihn zur Rache aufgefordert, ausgespielt; sein Gebot wirkt weiterhin nicht anders, als das des eigenen Gewissens. So ist also alles auf Hamlet selbst gestellt; die Erfüllung seiner Aufgabe hängt lediglich von seinem freien, durch keine äußere Rücksicht beeinflußten Willen ab. Wird er sie erfüllen? wird er sie erfüllen *wollen*?

Auf diese Frage antwortet der Dichter mit einem kategorischen und mit großer Konsequenz festgehaltenen *Nein*, und in der That wird die Antwort, wenn wir uns den Charakter des Helden, wie er oben geschildert wurde, vergegenwärtigen und eine folgerichtige Durchführung desselben bei unserem Dichter voraussetzen, nicht anders lauten können. Denn einerseits fehlt es Hamlet, trotz seiner sittlichen Empörung über das Verbrechen, trotz seines Hasses gegen den Verbrecher, trotz seines zur Rache mahnenden Pflichtgefühls, doch an dem unmittelbar aus dem Blute aufsteigenden Triebe zur thätlichen Reaktion; er hat wohl, wie er im Monolog II, 2 sagt, *Grund* und *Anlaß* zur Leidenschaft (the motive and the cue for passion), aber die *Racheleidenschaft selbst*, die „Natur", von der der Geist spricht (if thou hast

nature in thee, bear it not), die unmittelbar zur Rache fortreißt, die hat er nicht[1]). Andererseits aber stellt die ihm auferlegte Aufgabe Anforderungen an ihn, denen sein Naturell innerlichst widerstrebt. Sie verlangt eine so andauernde, konzentrierte, mühevolle Anspannung aller Kräfte, eine so anstrengende, rührige Aktivität, daß ihn schon die Vorstellung mit Abneigung und Unlust erfüllt, und diese Hemmung — die Scheu also nicht vor der Rachethat an sich, sondern vor dem, was damit zusammenhängt, und zwar nicht sowohl vor den damit verbundenen Gefahren, als vor der damit verbundenen Mühe und Anstrengung — ist bei ihm, wie wir ihn kennen, so stark, daß der durch das Pflichtgefühl angespornte moralische Wille darüber nicht Herr werden kann. Das widerstrebende Naturell, nicht das Pflichtgefühl bestimmt sein Verhalten und zwar so entschieden, daß bis an den Schluß des Stücks niemals ein ernster Entschluß zur That in ihm entsteht, daß er keinerlei Vorbereitungen zu ihrer Vollziehung trifft, nie einen Versuch dazu unternimmt, überhaupt nichts thut, was irgendwie auf Erfüllung seiner Rachepflicht abzielte. Dieser Satz, den wir bereits oben S. 22 der gesamten bisherigen Hamlet-Kritik entgegengestellt haben, ist hier nun im einzelnen nachzuweisen.

Welche Stellung Hamlet seiner Aufgabe gegenüber einnehmen wird, hat der Dichter bereits in seinem Verhalten nach dem Verschwinden des Geistes (I, 5) angedeutet. Allerdings, als er vom Geiste zuerst das Schreckenswort vernommen: „Räch' seinen schnöden unerhörten Mord", und als ihm, wie wenn er nicht recht gehört, auf seine bestürzte Frage „Mord?" der Geist bestätigend erwiedert hatte:

> Ja, Mord, höchst schnöd, wie er im besten Falle[2]),
> Doch dieser unerhört und unnatürlich,

da war sein nächster Gedanke, zur Rache zu eilen:

> Eil' ihn zu melden: daß ich auf Schwingen, rasch
> Wie Andacht und des Liebenden Gedanken,
> Zur Rache fliegen mag[3]).

Allein damals war ihm noch keine bestimmte Aufgabe entgegengetreten, er wußte noch nicht, wer der Mörder war, die Rache hatte noch keine konkrete

---

[1]) Im Monolog IV, 4 sagt Hamlet zwar, daß er Antriebe der Vernunft und des Bluts (excitements of my reason and my blood) zur Rache habe. Allein diese Antriebe des Bluts macht er sich nur vor, da er, als der Sohn eines ermordeten Vaters, solche haben sollte. Daß er in Wahrheit keine Antriebe des Bluts hat, gibt er denn sofort auch unwillkürlich zu, wenn er hinzufügt, daß er all diese Antriebe schlafen lasse (and let all sleep); denn Blutsantriebe, die schlafen, die sich nicht geltend machen, sind eben gar nicht vorhanden.

[2]) So scheint mir der Sinn deutlicher herauszukommen, als in der Schlegelschen Uebersetzung: „Ja, schnöder Mord, wie er aufs beste ist." Im Original lautet der Vers: Murder most foul, as in the best it is.

[3]) May sweep to my revenge. Schlegel übersetzt sweep mit „stürmen", und bringt dadurch einen dem Wort wie dem gebrauchten Bilde nicht entsprechenden, zu energischen Zug in die Stelle.

Gestalt für ihn gewonnen. Jener Ausruf war nur der erste unmittelbare Ausbruch des erregten Gefühls, daß das schnöde Verbrechen seine Strafe fordere, nur der Ausdruck einer Bereitschaft zur Rache *im allgemeinen*, von deren Ausgestaltung und praktischer Tragweite sich die Seele noch kein Bild gemacht hatte und gegen welche daher die gerade hieraus entspringenden Hemmungsgründe sich noch nicht geltend machen konnten. Vielleicht auch, daß Hamlet, wenn jetzt der Mörder zur Stelle gewesen wäre, ihm in der Erregung des Augenblicks und unter dem exaltierenden Eindruck der Geisterscheinung ohne jede Ueberlegung den Degen durch den Leib gerannt hätte; allein der Mörder war nicht zur Stelle, und so wird Hamlet, ehe er „zur Rache fliegt", erst noch zum vollen Bewußtsein dessen kommen können, was von ihm verlangt wird. Wie denn auch der Geist selbst der hier kundgegebenen Bereitwilligkeit seines Sohnes zur Rache nicht ganz traute und wie er dieselbe durch die Art seiner Mitteilung zu festigen suchte, das ist bereits oben S. 175 f. dargelegt worden.

Als der Geist dann seine Erzählung beendet hat und verschwunden ist, ist Hamlet durch all die verruchte Schlechtigkeit, die er vernommen und die er kaum fassen kann, aufs tiefste erschüttert, zugleich aber durch die vorangegangene Spannung und Erregung körperlich völlig erschöpft, ein „verstörter Ball"; er ringt nach Luft, das Herz kann die Arbeit fast nicht mehr zwingen, die Sehnen altern ihm und wollen ihn kaum noch tragen (vgl. die Stelle oben S. 179). Wie betäubt starrt er dem Geiste nach. Endlich tritt ihm das Vernommene in seinen Einzelheiten wieder vor die Seele und die ganze Entrüstung und Empörung seines sittlichen Gefühls macht sich nun Luft in dem leidenschaftlich bewegten Monolog:

> O Herr des Himmels! Erde! — Was noch sonst?
> Nenn' ich die Hölle mit? — O pfui! Halt, halt mein Herz! u. s. w.

Gegen das „höchst verderbliche Weib", die Mutter, noch mehr gegen den „lächelnden, verdammten Schurken" von Oheim, den er sich in die Schreibtafel notieren muß (vgl. S. 58 f.), wendet sich sein Grimm, und so sehr ist sein ganzes Innere von dieser Empfindung des Abscheus in Anspruch genommen, daß er an das, was ihm der Geist *zu thun* geboten, wozu er selbst sich kurz zuvor noch bereit erklärt hatte, jetzt gar nicht denkt. Aus der Rede des Geistes tönt ihm das letzte Wort: „Gedenke mein" noch in den Ohren; darin liegt ihm das Gebot und er schwört, es treu im Buche seines Hirns, unvermischt mit minder würd'gen Dingen, zu bewahren.

Aber alsbald nahen sich die Freunde; durch ihre Rufe hinter der Scene (die sich, da sie nach ihm *suchen*, nicht zu rasch, sondern nur in kleinen Zwischenräumen folgen dürfen; Hamlet bedarf etwas Zeit zum Nachdenken!) wird er aus seinen bitteren Empfindungen aufgeschreckt. Mit dem Gedanken, daß sie ihn in seinem Zustande sehen, die Ursache erfahren, daß das Verbrechen bekannt werde, kommt es ihm blitzartig wieder ins Bewußtsein, daß das Verbrechen Strafe verlangt, daß er nicht nur zum inneren Gedenken, sondern zu

einer äußeren That und zwar zu dieser That, zur Rache am König berufen ist. Soll er den Freunden alles sagen und damit den ersten Schritt zur Erfüllung seiner Aufgabe thun? Rasch gilt es hierüber einen Entschluß zu fassen; unmittelbar ist er vor die Entscheidung gestellt, wie er es mit seiner Rache halten will.

Was hier nun in Hamlets Seele vorgeht, läßt ihn der Dichter mit Worten nicht aussprechen, dazu ist gar keine Zeit, alles geht wie im Fluge; aber das folgende zeigt es und der Darsteller wird es durch sein Spiel zu verdeutlichen haben.

Die Vorstellung, daß er am Könige Rache nehmen soll, legt sich alsbald wie ein schwerer Druck auf Hamlets Seele. Nicht, daß er sofort über die Art der Ausführung und ihre möglichen Folgen nachdächte, daß er sich ein genaues Bild von allen Einzelheiten machte, die hierzu erfordert werden; aber er ist welterfahren genug, um zu wissen, was eine solche Rache thatsächlich zu bedeuten hat, zu welchen Mühsalen und Kämpfen sie führen kann, welch anstrengender und aufreibender Thätigkeit es zu einer siegreichen Durchführung bedarf, und auf Grund dieses Wissens stellt sich ihm seine Aufgabe ganz unmittelbar als ein schweres, angreifendes, viele Arbeit und Mühe kostendes Unternehmen, als eine drückende Last dar, die ihm auferlegt ist. Instinktiv empfindet er dagegen eine Abneigung, eine Art Widerwillen, der ihm die Sache noch schwieriger, noch anstrengender erscheinen läßt, als sie vielleicht in Wirklichkeit ist, während ihm andererseits das Pflichtbewußtsein zuruft: „du mußt“. Dieser Widerstreit des Instinkts gegen die bewußte Pflicht läßt einen kurzen, raschen Entschluß, sofort ans Werk zu gehen, nicht zu. Aber andererseits ist das Pflichtgefühl stark genug, um nicht ohne weiteres beiseite gesetzt werden zu können. So sucht der Instinkt nach einem Ausweg, bei welchem er sich behaupten kann, ohne die Pflicht direkt zu verletzen, und dieser Ausweg ist: die Entschließung über die Vollführung der Rache einstweilen aufzuschieben, sie einer späteren Erwägung vorzubehalten. Das „Jetzt nicht“ befriedigt die instinktive Empfindung, das „Später“ dient zur Beschwichtigung des Pflichtgefühls. Indem Hamlet der ersteren nachgibt, beruhigt er sein Gewissen mit dem scheinbar plausiblen Grunde, daß seine Aufgabe ja nicht augenblickliche Erfüllung fordere und daß in einer so großen und schwierigen Sache nichts übereilt werden, nichts ohne reifliche Ueberlegung geschehen dürfe: ein psychisches Phänomen von unendlicher Naturwahrheit, das wir oft genug im täglichen Leben beobachten können, wenn jemand, ohne durch äußere Umstände gedrängt zu werden, zu einer ihm lästigen Verrichtung berufen ist.

Will aber Hamlet jetzt noch keine Entscheidung über die Ausführung der Rache treffen, so dürfen auch die Freunde von der Enthüllung des Geistes noch nichts erfahren. An sie hätte er sich, um die Sache ins Werk zu setzen, zunächst zu wenden; ihre Kenntnis von dem Verbrechen und von dem Rachegebote des Geistes müßte weitere Schritte zur Folge haben. Durch eine Mitteilung an sie würde er daher seiner Entschließung vorgreifen und die freie Verfügung über die Sache aus der Hand geben.

Auf Grund solcher pfeilartig und unabgeklärt sein Gemüt durchziehenden Empfindungen und Gedanken ist Hamlet im Nu entschlossen, den nahenden Freunden von dem, was ihm der Geist mitgeteilt, jedenfalls nichts zu sagen, vielmehr unbefangen so zu thun, als ob es nur gleichgültige und unbedeutende Dinge gewesen seien, und diesem raschen Entschlusse gibt er in den kurzen Worten: „So sei es!" bedeutsamen Ausdruck[4]). Aber noch zittert die Bewegung und Erregung über das Gehörte in ihm nach, und um sich hierdurch nicht zu verraten, nimmt er nun, was man meist so sehr mißverstanden hat, eine gerade infolge der Absicht übertriebene Heiterkeit an, als ob er zu Scherz und Fopperei aufgelegt wäre. So empfängt er die Freunde, indem er mit affektiert lustigem, die nervöse Erregtheit kaum verdeckendem Tone ihren Ruf „Holla, ho" zurückgibt: „Hollah, ho, Junge, hierher! Vögelchen komm!"[5]) Auf ihre Frage, was vorgefallen, spielt er mit gezwungener Komik den Geheimnisvollen, spannt ihre Neugier, thut mit gewichtiger Miene, als ob er ihnen alles sagen wolle:

Es lebt kein Schurk' im ganzen Dänemark, —

pausiert einen Augenblick, um sie dann rasch mit der scheinbar scherzhaften und doch seine ganze Erbitterung ausdrückenden Trivialität:

Der nicht ein ausgemachter Bube wär',

abzuspeisen[6]). Als Horatio hierauf bemerkt: „Es braucht kein Geist vom Grabe herzukommen, um das zu sagen", bestätigt er dies: „Richtig, ihr habt Recht", d. h. ihr habt es getroffen; was mir der Geist gesagt, war so unbedeutend, daß er deshalb gar nicht hätte zu kommen brauchen. Wenn er ihnen

---

[4]) Die Worte „So sei es!" teilt die Folioausgabe von 1623 irrigerweise dem noch hinter der Scene befindlichen Marcellus zu, und daraus ist das vielfach verbreitete Mißverständnis entstanden, daß dieselben die Antwort auf den vorangehenden Ausruf des Horatio: „Gott beschütz' ihn!" seien, was hier weder für Marcellus noch für Hamlet angemessen wäre. Die Worte bilden vielmehr, wie den Abschluß, so das Zeichen einer vorangehenden stillen Ueberlegung Hamlets, und dienen damit als Grundlage für das folgende; sie sind für ein richtiges Verständnis von Hamlets Verhalten in dieser Scene von großer Bedeutung.

[5]) Die Schlegelsche Uebersetzung mit ihrem: „Ha, heisa, Junge!" läßt außer acht, daß im Original Hamlet mit eben demselben Rufe (Illo! ho, ho!) erwiedert, den die Freunde hinter der Scene ausgestoßen haben. Das Wort „Vögelchen" (bird) findet sich erst in der Folio und beruht vielleicht nur auf einem Druckfehler für boy. Die Schlegelsche Uebersetzung hat zu manchen irrigen Folgerungen Anlaß gegeben. Der Ruf Hamlets ist nicht ein „Jagdfalkenruf", sondern er gibt damit den nach ihm suchenden und rufenden Freunden lediglich ein Zeichen, daß er hier sei. Er will damit auch nicht jetzt bereits den Wahnsinnigen spielen und noch weniger spricht sich darin wirklicher Wahnsinn aus, wie viele angenommen haben.

[6]) Gewöhnlich faßt man diese beiden Zeilen so auf, als ob Hamlet bei der ersten die Absicht habe, den Freunden alles zu enthüllen, sich dann aber anders besinne und deshalb mit der Trivialität der zweiten kurz abbreche. Allein dabei verkennt man eben die Bedeutung des vorangehenden „So sei es". Hamlet denkt nicht im mindesten daran, den Freunden irgend etwas mitzuteilen; er hält sie lediglich zum besten.

dann weiter vorschlägt, nach Hause zu gehen, ein jeder zu seinem Geschäft, zu dem, „was ihn Beruf und Neigung heißt", und für sich selbst hinzufügt:

ich für mein armes Teil,
Seht ihr, will beten gehen,

so will er mit diesen, von der Kritik durchweg irrig aufgefaßten Worten nichts anderes sagen, als daß Er kein besonderes Geschäft vorhabe, ihm also auch vom Geiste kein solches aufgetragen sei, und daß er eben deshalb jetzt Zeit habe zum Beten; denn zum Beten benutzt man, wie unser Dichter, offenbar nach dem Leben, mehrfach hervorhebt, die Zeit, in der man nichts anderes zu thun hat, die von Geschäften freien Stunden [7]).

Da Horatio über die Fopperei unwillig zu werden scheint, lehnt es Hamlet nun zwar direkt ab, ihnen eine Eröffnung zu machen, sagt aber, der Geist sei ein „ehrliches", d. h. nicht bloß kein böses, sondern ein harmloses Gespenst, dessen Anliegen nichts auf sich habe. Aehnlich ist es aufzufassen, wenn Hamlet später, da der Geist unter der Erde sein „Schwört" ertönen läßt, ihn in vertraulich burschikoser Weise mit „haha, Bursch" (boy), „Grundehrlich" (true-penny), „alter Maulwurf" (old mole) u. s. w. anredet. Er will dadurch den Schein erwecken, als ob es sich zwischen ihnen um scherzhafte, unverfängliche Dinge gehandelt und als ob der Schwur, den er jetzt von den Freunden verlangt, damit gar nichts zu thun habe. Eben deshalb wechselt er auch bei dem „Schwört" des Geistes jedesmal die Stelle, um zu zeigen, daß diesen die Sache nichts angehe [8]). Daß aber Hamlet trotz dieser scheinbar

[7]) Vgl. Falstaffs Brief an Prinz Heinz in Heinrich IVb. II, 2: „Thu Buße in müßigen Stunden." Daselbst V, 5 verleugnet der junge König Heinrich Falstaff mit den Worten: „Ich kenn' dich, Alter, nicht; an dein Gebet!", d. h.: geh hinweg, hier ist für dich nichts zu thun. — Ferner Wolsey in Heinrich VIII. III, 2: „Ich habe meine Zeit, Herr, für die Andacht, Zeit für den Anteil an Geschäften, die ich dem Staate schuldig." — Parolles in Ende gut I, 2: „Wenn du Zeit hast, sprich dein Gebet; wenn du keine hast, denk' an deine Freunde." Damit soll natürlich das Beten nicht als etwas Nebensächliches hingestellt, sondern nur ausgedrückt werden, daß Geschäfte meist an eine bestimmte Zeit gebunden sind, nicht aber das Beten, welches jeder Zeit vorgenommen werden kann. — Daß übrigens Hamlet in unsrer Stelle nicht im Ernste ans Beten denkt, wie meist angenommen wird (nach Roßmann soll sich darin Hamlets „hochrichterliche Stimmung" aussprechen), zeigt schon der Ton, in dem er die Worte sagt und der Horatio zu der Erwiederung veranlaßt: „Dies sind nur wirblichte und irre Worte, Herr."

[8]) Eine ganz phantastische Auslegung hat diese Schwurscene neuerdings bei E. Heuse, Ueber die Erscheinung des „Geists" im Hamlet (Elberfeld 1890), gefunden. Dieselbe soll hiernach sein „eine Beschwörung des Geists von seiten Hamlets, ausgeführt in der Absicht, festzustellen, ob die Erscheinung die eines guten oder bösen Geists gewesen sei." Nur gute, nicht böse Geister hätten nämlich ihren Platz verändern können und dies eben wolle Hamlet durch den mehrmaligen Wechsel der Stelle ermitteln; er weiche dem Geist nicht aus, sondern erprobe, ob dieser ihm folgen werde. Das steht alles mit der Scene, wie sie der Dichter geschrieben hat, ebenso im Widerspruch, wie das angebliche Mittel zur Erkennung der guten Geister aus der Luft gegriffen ist. Und hat nicht der Geist seine Fähigkeit zur Ortsveränderung bereits vorher genügend dokumentiert? Ueber die Art, wie zu Shakespeares Zeiten die Geister Verstorbener beschworen wurden, vgl. Drake, Shakespeare and his times II, 518 ff.

guten Laune in Wahrheit durch die Nähe und Mitwirkung des Geistes tief ergriffen ist, kommt in den nach der Leistung des Schwurs mit inniger Rührung gesprochenen Worten: „Ruh', ruh', verstörter Geist", zum deutlichen Ausdruck. Ueberhaupt ist es ihm während dieser ganzen Scene durchaus nicht gelungen, seine heitere Rolle konsequent durchzuführen und seine innere Bewegung völlig zu bemeistern. Wie er sich auch sonst nicht eigentlich verstellen kann, so ist auch hier in Miene, Ton und Ausdrucksweise die Grundstimmung immer wieder zum Durchbruch gekommen.

Auch der drückende Gedanke an die ihm auferlegte Rache hat Hamlet unterdes nicht verlassen. Will er die Politik des Aufschubs und der freien Hand wirklich festhalten, so stellt sich ihm noch ein Weiteres als notwendig dar: dann genügt es nicht, den Freunden die *Enthüllung* des Geistes vorzuenthalten, dann darf auch von der *Erscheinung selbst* niemand weiter etwas erfahren. Die Kunde davon könnte zum Könige dringen, dessen Verdacht erwecken und so Hamlet samt seiner Rache aufs höchste gefährden, ehe er sich noch schlüssig darüber gemacht hätte. Deshalb läßt er die Freunde auf sein Schwert schwören, von dem, was sie diese Nacht gesehen oder gehört, niemanden etwas zu sagen, und der Geist unterstützt diese Aufforderung, deren Befolgung der Rache ja dienlich sein könnte, von unten her durch seinen Mahnruf: „Schwört!"

Und im Anschlusse hieran läßt sich Hamlet von den Freunden noch ein Weiteres beschwören: wenn er sich in Zukunft „fremd und seltsam" (strange or odd) benehmen werde, da es ihm vielleicht dienlich scheine, „ein wunderliches Wesen" (an antick disposition) anzunehmen, durch keinerlei Zeichen zu verraten, daß sie von ihm etwas wissen, was als Grund davon angesehen werden könnte.

Hiermit gibt Hamlet dem Entschlusse Ausdruck, sich in Zukunft wahnsinnig, richtiger: verrückt zu stellen, einem Entschlusse, der der Hamlet-Kritik bisher ein großes Rätsel, ja das Haupträtsel des ganzen Stückes geblieben ist und über dessen Motive nur sehr unsichere und schwankende Ansichten aufgestellt worden sind. Während manche den sogenannten verstellten Wahnsinn Hamlets aus einer (gar nicht vorhandenen) Neigung zur Schauspielerei oder gar, wie Vischer, aus dem Gefallen an der Narrenrolle schlechthin ableiten wollten, sehen die meisten darin ein Mittel, durch welches er die Vollführung seiner Rache vorbereiten und sichern will; da aber ein solches Mittel bei der obwaltenden Situation offenbar unzweckmäßig, ja geradezu zweckwidrig erscheint, so findet man darin weiter ein Zeichen und eine Bestätigung für Hamlets wirkliche Geisteskrankheit. Allein mit Hamlets Rache hat dieser Entschluß, den Verrückten zu spielen, eben weil sie bei dem das Verbrechen und seine Wissenschaft davon umgebenden Geheimnis hierdurch in keiner Weise gefördert, sondern nur gefährdet werden könnte und weil Hamlet denn doch seine gesunden fünf Sinne besitzt, in Wahrheit gar nichts zu schaffen. Hamlet denkt zunächst überhaupt nicht daran, für die Ausführung der Rache irgend etwas zu thun, und gerade dies, der *Aufschub*, nicht der *Vollzug* der Rache, führt ihn zu dem Entschluß,

ein wunderliches Wesen anzunehmen. Anlaß und Motiv dazu ergeben sich ihm direkt aus der eben erlebten Scene.

Will Hamlet die Entscheidung über die Vollführung der Rache späterer Erwägung und Entschließung vorbehalten, so dürfen nicht nur die Freunde nichts verraten, sondern er darf auch selbst von seiner Kenntnis des Verbrechens nichts merken lassen. Wie aber soll er dann dem Könige, dessen schändliches Verbrechen er jetzt weiß, den er töten soll und doch einstweilen noch nicht tötet, in der Zwischenzeit gegenübertreten? War es ihm schon vorher, da es sich nur um die rasche Heirat handelte, so überaus peinlich, „die Zunge halten zu müssen", so wird ihm das jetzt, da er den „lächelnden Schurken" ganz durchschaut, zum unerträglichen Zwange werden. Soll, kann er sich diesem Zwange fügen, ohne daran zu ersticken? Gibt es nicht ein Mittel, welches ihm erlaubt, unbeschadet seiner Politik der freien Hand, seinem Abscheu Ausdruck, dem Bedürfnis, die Wahrheit zu sagen, Folge zu geben? Und in der That, was er eben bei seinen Freunden erfahren, scheint ihm ein solches Mittel an die Hand zu geben, ja es hat ihn vielleicht auf den ganzen Gedankengang gebracht. Hat er doch auch diesen gegenüber, trotz seines Vorsatzes zu schweigen und sich unbefangen zu stellen, das, was sein Inneres bewegt, nicht ganz verhüllen können. Mehrfach sind ihm Andeutungen und Anspielungen auf die entsetzlichen Geschehnisse, die ihm kund geworden, entfahren, wie er denn zu Horatio gesagt, daß es in der That ein großes Aergernis gebe. Aber die Freunde hatten ihn nicht verstanden; sein Wesen, in welchem scherzhafte Lustigkeit und tiefer, bitterer Ernst wirr durch einander gingen, war ihnen sonderbar und wunderlich erschienen und Horatio hatte ihm erwiedert: „Dies sind nur wirblichte und irre Worte" (wild and whirling words). Dieses wunderliche, wirre Wesen hatte also, ohne daß er es beabsichtigte, den Eindruck hervorgerufen, als ob er seines Verstandes nicht ganz mächtig sei. Wie, wenn er dieses Wesen absichtlich fortsetzte und damit bei anderen den gleichen Eindruck, den Schein, daß er geistig gestört sei, hervorriefe? Dann könnte er sich frei gehen lassen, in scheinbar verwirrten Aeußerungen, in versteckten Anspielungen auch dem König gegenüber seinem Inneren Luft machen, ohne für ernst genommen zu werden, ohne seine Wissenschaft um das Verbrechen zu verraten und ohne dadurch zu weiterem Vorgehen genötigt oder selbst gefährdet zu werden. Alles wird dann, wie hier von den Freunden, auf Rechnung seiner Geistesverwirrung gesetzt werden.

Dieses Mittel scheint ihm in der That sehr geeignet, sein Aeußerungsbedürfnis mit dem Aufschub der Rache zu vereinigen. Es ist ihm ein modus vivendi für die Zwischenzeit, bis er dazu kommen wird, die Rache selbst zu vollziehen, und hierin liegt denn das wahre Motiv und der wahre Zweck seines Entschlusses, in Zukunft ein wunderliches Wesen anzunehmen. Seine Bestätigung findet dies späterhin in seinem Benehmen bei der Aufführung des Schauspiels III, 2. Gerade hier, wo er dem König sein Verbrechen im Spiegel zeigen und zu Gemüte führen will, spielt er, um keinen Verdacht gegen sich zu erwecken, recht mit Nachdruck den Verrückten, wie er selbst zu

Horatio sagt: „Sie kommen zum Schauspiel: *ich muß mich verrückt stellen*“ [9]).

Eine eigentliche Wahnsinnssimulation hat Hamlet dabei nicht im Auge; er spricht nur von einem *seltsamen, wunderlichen* Wesen, und denkt dabei offenbar an ein Benehmen ähnlich dem, das ihm, eben hier Situation und Stimmung unbeabsichtigt eingegeben haben und dessen Wirkung er an dem Eindruck auf die Freunde erkannt hat. Es handelt sich dabei weniger um eine Verstellung, als um eine künstliche Steigerung und Uebertreibung seines wahren, natürlichen Wesens, um ironische Verhüllungen, doppelsinnige Ausdrucksweise, absichtliches Mißverstehen und Verdrehen der Aeußerungen anderer, um ein den Schein der Verwirrung hervorrufendes Springen der Gedanken, um Vermengung von lustigem Scherz und bitterem Ernst u. dergl. Wohl aber erwartet er davon die Wirkung, daß man ihn, wie eben hier, für geistig gestört, für verrückt halten werde. —

Ueber die Stellung, die er seiner Rachepflicht gegenüber einzunehmen gedenkt, hat Hamlet bisher noch kein Wort gesprochen; was er darüber denkt und empfindet, haben wir lediglich aus seinem sonstigen Verhalten zu schließen gesucht. Jetzt aber, am Schlusse dieser Scene und des ganzen ersten Aktes entringt sich ihm eine Aeußerung, die nicht nur unsere bisherige Darstellung zu bestätigen, sondern für das ganze Stück das Verhalten Hamlets zu seiner Rache zu erklären geeignet ist.

Als sich Hamlet anschickt, mit den Freunden hinwegzugehen, drängt es ihn unwillkürlich, ehe er den Schauplatz eines so tief ergreifenden Erlebnisses verläßt, den dadurch hervorgerufenen, bisher mühsam zurückgehaltenen Empfindungen noch einmal unverhohlen Ausdruck zu geben und damit gewissermaßen das Ergebnis dessen, was er hier erfahren, kurz zusammenzufassen. Dies thut er in dem öfter erwähnten Ausruf:

Die Zeit ist aus den Fugen: Schmach und Gram,
Daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam;

im Original:

The time is out of joint: O cursed spite,
That ever I was born to set it right!

Schon *Goethe* hat, wie wir oben S. 19 gesehen, in diesen Schlußworten des 1. Aktes den Schlüssel zu Hamlets ganzem Betragen erkannt; allein

[9]) They are coming to the play: I must be idle. Durch die Schlegelsche Uebersetzung, welche die letzten Worte mit „ich muß *müßig* sein“ wiedergibt, ist der Sinn dieser, für das Verständnis von Hamlets sog. Wahnsinnsrolle so wichtigen Aeußerung entstellt worden. Idle *kann* ja allerdings auch müßig heißen; allein da Hamlet auch bisher nicht beschäftigt war, so ist hier gar keine Veranlassung für ihn zu sagen, daß er nunmehr *müßig* sein müsse. Vielmehr kann idle hier nur: *närrisch, verrückt* bedeuten, in welchem Sinne es häufig von Shakespeare gebraucht wird. So sagt in der 1. Quarto II, 2 Polonius: I was very *idle* and suffered much *extasie* in love; so Hamlet selbst in III, 4: Idle? no mother. — it is not *madness*; ferner K. Lear I, 2: an idle and fond bondage; das. I, 3: idle old man u. s. w.

man hat, wie ebenfalls schon erwähnt, diesen Schlüssel bisher nicht richtig zu brauchen gewußt, da man die Worte „o cursed spite" nicht richtig verstand und die Uebersetzungen sie nicht richtig wiedergaben. Weder die Schlegelsche Uebersetzung „Schmach und Gram", noch die alte Wielandsche „Unseliger Zufall", noch das Goethesche „Wehe mir", noch Bodenstedts: „Hohn, zu denken, daß ich geboren ward, sie einzurenken", trifft den wahren Sinn und ebenso wenig habe ich ihn in irgend einer anderen Uebersetzung des Stücks gefunden [10]). Cursed (Partizip von to curse) heißt: verwünscht, verflucht; spite aber (ehemals spight geschrieben und ebenso wie despite vom lateinischen despicere, despectus kommend) bedeutet ursprünglich: Verachtung, Trotz (daher: in spite of = Jemanden oder etwas zum Trotz) und dann übertragen, ebenso wie das französische dépit: Aerger, Verdruß, Unwille, bezw. dasjenige, was diese Empfindungen erregt [11]). Hamlet sieht in seiner Berufung zur Rache

---

[10]) Dem wahren Sinn am nächsten kommt J. B. Mannhart in seiner Hamletübersetzung (Sulzbach 1830), der aber den Reim preisgibt und das Versmaß nicht einhält:

Die Zeit ist aus der Fuge. -- O verfluchter Grimm,
Daß ich, sie recht zu richten, je geboren war.

[11]) Vgl. die in Alex. Schmidts Sh.-Lexikon unter spite angeführten zahlreichen Stellen, in welchen das Wort bei unserem Dichter vorkommt. Ich hebe zum Belege nur einige heraus. So sagt Mortimer in Heinrich IVa. III, 1:

This is the deadly spite that angers me,
My wife can speak no English, I no Welsh.

Merkutio in Romeo II, 1:

This cannot anger him: 't would anger him
To raise a spirit in his mistress' circle etc.:
That were some spite.

Veroneser IV, 2:

Wirt: Hark! what fine change is in the music.
Julia: Ay, that change is the spite.

Komödie der Irrungen IV, 2:

Luciana: First he denied, you had in him no right.
Adriana: He meant, he did me none: the more my spite.

Venus und Adonis Strophe 189:

Wonder of time, quoth she, this is my spite,
That, thou being dead, the day should yet be light.

Ebenso bedeutet auch das Zeitwort to spite: ärgern, verdrießen. So der Herzog in Was ihr wollt V, 1:

I'll sacrifice the lamb that I do love,
To spite a raven's heart within a dove.

Komödie der Irrungen III, 1:

Be it for nothing but to spite my wife.

Katharina in der Bez. Widersp. IV, 3:

And that which spites me more than all these wants,
He does it under name of perfect love.

also weder eine „Schmach", noch empfindet er „Gram" darüber, noch erachtet er sie für einen „Hohn" oder für ein Unheil, über das er „Wehe" ruft, noch hält er sich ihr nicht gewachsen, noch hat er Furcht davor oder irgend welche Bedenken dagegen, sondern die Sache ist ihm einfach unangenehm, widerwärtig, sie widerstrebt seinem Naturell, er hat keine Lust und Neigung dazu und eben deshalb ist sie ihm ein Aerger, d. h. deshalb erregt es seinen Aerger, daß ihm diese Pflicht auferlegt, daß er dazu auf die Welt gekommen ist. Denn zu ärgern pflegt man sich über die Dinge, die unseren Neigungen zuwiderlaufen, sie durchkreuzen oder die uns gegen unsere Neigung auferlegt werden, ohne daß man sich dabei des Grundes der Abneigung immer deutlich bewußt zu sein braucht. Gibt sich also in diesen Worten eine natürliche, instinktive Abneigung Hamlets gegen die ihm auferlegte That kund, hat er andererseits keine Scheu vor Blut und Eisen, keine Furcht vor Gefahr, ist ihm der Oheim im Grunde der Seele verhaßt und erkennt er in eben demselben Ausrufe zugleich die sittliche Berechtigung und Notwendigkeit der von ihm verlangten That an (s. oben S. 80), — so kann seine Abneigung dagegen in Uebereinstimmung mit seinem Temperament nur darin ihren Grund haben, daß er die damit verbundene, wie er sich vorstellt, übergroße Mühe und Anstrengung scheut. Und indem der Dichter diese Abneigung Hamlets an einer so bedeutungsvollen Stelle, am Schlusse des ersten Akts, zum Ausdrucke kommen läßt, gibt er uns deutlich zu erkennen, daß es auf ihr gerade, auf diesem Konflikt zwischen Hamlets Naturell und den Anforderungen der ihm gestellten Aufgabe beruht, wenn er im bisherigen die Erfüllung seiner Pflicht nicht in die Hand genommen, wenn er den Freunden nichts davon gesagt, keinen Entschluß darüber gefaßt hat und wenn er — auch fernerhin dafür nichts thun wird.

In dem angeführten Ausrufe spricht sich eine unwillige, ärgerliche Stimmung Hamlets über die ihm gestellte Aufgabe aus. Diesen Unwillen muß er schon die ganze Zeit über, seit ihm der Gedanke an seine Rache wieder vor die Seele getreten, neben der Empörung über das enthüllte Verbrechen in sich getragen haben. Daß aber Hamlet über eine ihm unangenehme, lästige Aufgabe so aufgebracht und in Aerger versetzt wird, beruht auf dem oben geschilderten cholerischen Elemente seines Naturells. Diesem entsprechend ist denn auch sein Unwille hierüber ein sehr heftiger und führt ihn zu dem heftigen, ja derben Ausdruck: o cursed spite; sein Aerger geht soweit, daß er die ihm unangenehme Aufgabe verflucht und verwünscht, indem er auch hierbei seiner oben S. 195 f. besprochenen cholerischen Neigung zum Fluchen nachgibt [12]).

---

[12]) Wenn Hamlet seine Aufgabe eine verfluchte, ärgerliche Sache nennt, so will er damit nicht etwa sagen, daß ein Fluch, ein Schicksalsfluch, auf ihr laste, sondern er selbst verwünscht sie. So spricht auch der Geist in I, 5 von dem „cursed hebenon", dem „verfluchten Bilsenkraut"; so verflucht Laertes in V, 1 Hamlet mit den Worten: O! treble woe fall ten times treble on that cursed head etc. (vgl. oben S. 202 f.).

So steht dieser Ausruf mit Hamlets Temperament in vollem Einklang und ist in der That von hoher Bedeutung für das Verständnis seines dramatischen Verhaltens. Hier spricht er, einer instinktiven Regung folgend, sein Innerstes aus und eröffnet uns so einen einzigen kurzen, aber vollständigen Einblick in die wahren, ihm selbst verschleierten Motive seines Verhaltens. Was er weiterhin noch darüber vorbringen wird, kann erst von hier aus sein richtiges Licht erhalten. Deutsch ließen sich diese wichtigen Worte vielleicht so wiedergeben:

Die Zeit ist ausgerenkt: Fluch und Verdruß,
Daß ich zu richten sie gebor'n sein muß! —

Der zweite Akt spielt etwa zwei Monate nach dem ersten (s. oben S. 116); in der Zwischenzeit hat Hamlet für seine Rache nichts gethan, den früher vorbehaltenen Entschluß noch nicht gefaßt. Das instinktive Gefühl der Abneigung, welches ihn gleich zu Anfang abhielt, die Sache anzugreifen, hat ihn die Erwägung immer weiter hinausschieben lassen. Er hat sich in seinen Gedanken lieber mit anderen Dingen beschäftigt, die ihn von jener ärgerlichen Sache abzogen[13]); das Verhältnis zu Ophelia hat ihn innerlich sehr in Anspruch genommen, während ihm andererseits jener modus vivendi, die Annahme des „wunderlichen Wesens", die Verzögerung erleichterte und von außen kein Moment ihn zum Handeln drängte. Sein Gewissen aber hat er damit zu beschwichtigen gewußt, daß er die Sache ja in seiner Hand habe, nur zu wollen brauche und daß es für die Rache auf ein wenig früher oder später nicht ankomme. So hat er sich von seiner Aufgabe immer weiter entfernt und zu Beginn des 2. Akts ist sie ihm bereits so sehr in den Hintergrund getreten, daß er an ihre Erfüllung kaum mehr denkt. In feiner Weise hat dies der Dichter dadurch angedeutet, daß er Hamlet in II, 2 *lesend*, d. h. mit anderen, von seiner Rache abliegenden Dingen beschäftigt, auftreten läßt[14]). Hamlet spricht dann mit Polonius, mit Rosenkranz und Güldenstern, mit den Schauspielern über sehr mannigfaltige Gegenstände, vertieft sich in Fragen des Theaterwesens, will von den Schauspielern gleich eine Probe ihrer Kunst sehen, ohne daß hier überall auch nur mit einem Wort angedeutet wäre, daß der Gedanke an seine Pflicht in ihm lebendig sei. Ganz verfehlt ist es, wenn man eine solche Andeutung in Hamlets Aeußerung über den Empfang der Schauspieler finden will: „Der den König spielt, soll willkommen sein; *seine Majestät soll Tribut von mir empfangen*", als ob er hiermit den Oheim und den diesem zu zahlenden Lohn seines Verbrechens meinte. Hamlet denkt hierbei lediglich an die ihm angekündigten Schauspieler; er vergegenwärtigt sich, wie zum Vorgenuß, in launiger Weise die einzelnen Darsteller in ihren ver-

[13]) Vgl. *Goethe*, Wilh. Meister IV, 2: „Wir treiben fremde Dinge und entfernen, den Schulkindern ähnlich, alles, was uns nur an unsere Lektion erinnern könnte."

[14]) Vgl. oben S. 165. Nach einer sehr geistreichen Vermutung von *Gelber* S. 136 soll das Buch, in welchem Hamlet hier liest, freilich nichts anderes sein, als — die Schreibtafel, in welche er sich I, 5 den Oheim aufnotiert hatte.

schiedenen Rollen, und wenn er nach obigen Worten in einem Zuge fortfährt: „der kühne Ritter soll seine Klinge und seine Tartsche brauchen, der Liebhaber soll nicht umsonst (gratis; Schlegel hat weniger gut: unentgeltlich) seufzen" u. s. w., so geht es doch nicht an, gerade nur in jenen Worten eine Anspielung auf seine eigenen Verhältnisse zu sehen, für die zudem an dieser Stelle gar kein Anlaß ist. Nein, Anspielungen Hamlets pflegen anders zu lauten [15]).

Wenn aber auch Hamlet den Gedanken an seine Pflicht zurückgedrängt hat, so hat er doch damit sein Pflichtgefühl nicht ertöten können. Im Innersten seiner Seele empfindet er fortwährend den Stachel unerfüllter Pflicht, und dieses drückende, quälende Gefühl zusammen mit demjenigen der Abneigung gegen die Pflicht selbst ruft mehr als alles andere jenen Zwiespalt, jene unselige Zerrissenheit, jene Unzufriedenheit mit sich selbst und jene Unlust an der Welt in ihm hervor, in der wir ihn im zweiten Akte vor uns sehen. Nicht auf der raschen Heirat der Mutter, nicht auf dem Verbrechen des Oheims beruht es jetzt in erster Linie, wenn ihm Dänemark und die ganze Welt wie ein Gefängnis vorkommt, wenn er nichts lieber fahren ließe als sein Leben, wenn er keine Lust am Menschen hat, sondern auf der im Hintergrund seines Bewußtseins lauernden Empfindung, daß er selbst jene Zustände zu bessern berufen ist und es doch nicht thut, weil ihm das Heilmittel noch unangenehmer ist, als die zu heilenden Zustände selbst (vgl. oben S. 159). Er leidet furchtbar unter diesem latenten Konflikt der Gefühle und er sucht sich ihm und sich selbst auf jede Weise zu entziehen. Deshalb ergreift er instinktiv auch jede Gelegenheit, sich zu zerstreuen, läßt sich mit den Schauspielern auf ihre Kunst ein u. s. w. Aber es wird nur eines kleinen Anlasses bedürfen, um das zurückgedrängte Pflichtgefühl offen hervorbrechen und in hellen Flammen auflodern zu lassen.

Bei der Deklamation des Schauspielers von der Tötung des Priamus schlägt plötzlich ein Wort an sein Ohr, das ihn von der Kunst zur Wirklichkeit zurückführt:

Doch wer, o Jammer!
Die schlotterichte Königin gesehn —

„Die schlotterichte Königin?" wiederholt er betroffen; das Wort regt ihm den Gedanken an seine Mutter, an das Verbrechen des Oheims, an alles auf [16]).

---

[15]) Auch auf der Bühne werden die erstangeführten Worte gewöhnlich mit hochbedeutsamer Betonung und Miene gesprochen, wodurch der Zusammenhang mit dem folgenden notwendig gestört wird. Oder man läßt Hamlet gerade nur diese Worte ihres vermeintlichen tiefen Sinnes wegen sagen, während die Stelle im übrigen von der Regie gestrichen wird, wodurch sie ganz sinnlos werden. Ich sage, wie Hamlet III, 2 zu den Schauspielern: „Ich bitte euch, vermeidet das."

[16]) The mobled queen. Die Bedeutung des nur an dieser Stelle vorkommenden Wortes mobled ist noch nicht festgestellt. Dem Sinne nach muß es, wie die nachfolgende Beschreibung der Hekuba zeigt, eine vernachlässigte, der königlichen Würde nicht entsprechende Bekleidung bezeichnen, was Hamlet dann auf das innere Wesen

Als er dann weiter den mächtigen Eindruck wahrnimmt, den die Deklamation vom Schmerze der Hekuba auf den Schauspieler selbst hervorbringt, da schießt ihm eine Idee durch den Kopf, er läßt den Schauspieler kurz abbrechen und ordnet für den nächsten Abend die Aufführung eines Schauspiels, der „Ermordung Gonzagos", vor dem Hofe an. Ich habe bereits oben S. 117 ff. dargelegt, daß Hamlet hiermit nicht den Zweck verfolgt, sich über das Verbrechen des Königs, an dem er nie gezweifelt hat, Gewißheit zu verschaffen; die Anordnung des Schauspiels steht aber mit seiner Rache überhaupt in keinem Zusammenhang. Das ergibt sich aus dem folgenden, den Akt schließenden Monolog, der uns zeigt, daß Hamlet bis dahin noch nichts, gar nichts für seine Aufgabe gethan, daß er sich noch nicht einmal zu ihrer Durchführung entschlossen hat. Er sagt hier selbst, daß er wie Hans der Träumer *seiner Sache fremd* (impregnant of my cause), also *ihrer nicht gedenkend* umherschleiche, und als er im weiteren Verlaufe dazu kommt, wirklich einen Entschluß zu fassen, da ist es der Entschluß, *überhaupt erst daran zu denken, einen Plan dafür auszudenken*: „Frisch ans Werk, *mein Kopf*!" So könnte er nicht sprechen, wenn er seinen Kopf bereits vorher, bei der Anordnung des Schauspiels, auf die Ausführung der Rache gerichtet, wenn er überhaupt schon einmal ernstlich an diese Ausführung gedacht hätte.

Eben daß er dies nicht gethan, ruft nun, als er die leidenschaftliche Erschütterung des Schauspielers bei der Darstellung eines fremden, eines nur eingebildeten Leides gesehen, eine heftige Reaktion des Pflichtgefühls in ihm hervor, welche in dem genannten Monolog zum Ausbruch kommt. Er macht sich die bittersten Vorwürfe, daß er, anders wie der Schauspieler in gleichem Falle, für seinen ermordeten Vater — trotz der Annahme des wunderlichen Wesens — nicht einmal etwas *sagen* könne (s. oben S. 185 f.); weiter beschimpft er sich in heftigster Weise, daß er nicht schon längst „mit dieses Sklaven Aas des Himmels Geier gemästet", und er fragt sich nach den Gründen seiner Saumseligkeit: ist es Feigheit? wenn nicht, dann bin ich gewiß zu sanftmütig und habe zu wenig Galle. Er glaubt zwar selbst nicht an diese Gründe (vgl. oben S. 29, 155), aber auf eine tiefere Selbstprüfung läßt er sich nicht ein; denn den wahren Grund, der ihn einfach als pflichtvergessen zeigen würde, kann und mag er sich nicht eingestehen. Um das Versäumte gewissermaßen nachzuholen, schleudert er nun in heftigem Zorne Schimpfworte gegen den König und dann wieder gegen sich selbst, weil er statt der That nur Worte und Flüche hat, und so rafft er sich denn endlich zu dem Entschlusse auf: „Frisch ans Werk, mein Kopf!"

Aber auch dieser Entschluß Hamlets ist kein ernster, der wirklich zur Ausführung gebracht würde; es ist ein Entschluß mit der *Zunge*, nicht mit dem

---

bezieht. Man beachte, wie die Wirkung dieser Worte auf Hamlet vom Dichter noch gehoben ist durch den Kontrast der Schwätzerei des nichts ahnenden Polonius: „Das ist gut; schlotterichte Königin ist gut."

Herzen, alsbald wird er wieder beiseite geschoben [17]). Denn wie wir bereits oben S. 118 ff. gezeigt, regt sich hiergegen sofort, durch ein bedeutsames, hemmendes „Hum" angedeutet, das der That abgeneigte Naturell und läßt ihn instinktiv nach Gründen und Vorwänden suchen, die unter scheinbarer Befriedigung des Pflichtgefühls ihn doch der weiteren Beschäftigung mit der Sache einstweilen wieder zu überheben geeignet sind. Dazu muß ihm das bereits angeordnete Schauspiel dienen und nun erst legt er diesem Zwecke unter, an die er vorher bei der Anordnung selbst noch gar nicht gedacht hatte. Zunächst meint er, daß er mit diesem Schauspiel ja bereits einen ebenso zweckmäßigen wie bequemen Weg zur Verwirklichung der Rache eingeschlagen habe, so daß er über einen Plan dazu nicht weiter nachzudenken und überhaupt für die Sache nichts weiter zu thun brauche. Dann aber, als ihm doch Bedenken dagegen aufsteigen, redet er sich, um nicht zu anderen, anstrengenderen Plänen genötigt zu werden, in Zweifel an der Wahrhaftigkeit des Geistes hinein, die durch das Schauspiel erst behoben werden müssen. So erscheint auf alle Fälle ein Aufschub jeder weiteren Thätigkeit bis nach Beendigung des Schauspiels angezeigt, und — Zeit gewonnen, alles gewonnen! Jener Entschluß: „Frisch ans Werk, mein Kopf!" ist damit begraben; das „Blut" hat wiederum über die Pflicht, über das „Urteil", die Oberhand behalten.

Im dritten Akte sehen wir Hamlet in dem Monologe „Sein oder Nichtsein" zunächst wieder mit Betrachtungen beschäftigt, die von seiner Rache ganz abliegen. Der Dichter will uns hierdurch, ebenso wie durch das Lesen bei seinem Auftreten im 2. Akt, andeuten, daß Hamlet nach dem im Monolog II, 2 genommenen Anlauf sich von seiner Aufgabe wieder völlig entfernt, daß er durch anderweite Gedanken den Gedanken an letztere wieder in den Hintergrund gedrängt hat und zwar so vollständig, daß er, als er vom Land des Todes spricht, nicht einmal daran denkt, daß ihm ein Wanderer aus diesem Lande, der Geist seines Vaters, vor kurzem begegnet ist (vgl. oben S. 166). Hierin liegt die dramatische Bedeutung dieses berühmten Monologs. Die trüben Betrachtungen desselben und die sich darin aussprechende Todessehnsucht sind aber selbst wieder nur ein Produkt der tiefen seelischen Verstimmung, welche, trotz aller Sophistik im Monologe II, 2, das unheimlich bohrende Gefühl, den Unbilden des Geschicks gegenüber selbst zur Abhilfe berufen zu sein und doch zur Erfüllung dieser Pflicht sich nicht entschließen zu können, in ihm hervorruft. In diesem unseligen Zustand, von dem er sich nicht anders zu befreien weiß, sehnt er sich nach der Ruhe im Tode und seine Gedanken richten sich auf Selbstmord, — und doch hängt er eng am Leben: fürwahr, die Vorgänge in der Seele dieses Menschen sind so kompliziert, daß sie durch zerlegende Beschreibung

---

[17]) Vgl. Suffolk in Heinrich VIb. III, 1:

Entschlossen nicht, wenn es nicht auch geschieht,
Denn oft sagt man ein Ding und meint es nicht.
Doch daß mein Herz mit meiner Zunge stimmt, — —
Sagt nur das Wort, ich will sein Priester sein.

kaum erschöpft werden können. Aber welche Riesenkraft des dichterischen Genius offenbart sich hier, der in seiner Intuition dies alles zur harmonischen Einheit eines wirklichen Menschen zusammenzufassen und zur lebendigen Darstellung zu bringen wußte.

In dem an diesen Monolog sich anreihenden Gespräch mit Ophelia findet sich zwar eine Aeußerung Hamlets, die auf eine geplante Tötung des Königs hinzuweisen scheint: „wer schon verheiratet ist, alle außer einem, soll das Leben behalten"; allein das ist doch so unbestimmt und entfernt gesagt, daß irgend welcher Entschluß dem sicher nicht zu Grunde liegt.

Während und nach der Aufführung des Schauspiels ist Hamlets Interesse den Zwecken, die er am Schlusse des 2. Akts dieser Aufführung nachträglich untergelegt hatte, nur sehr nebenbei zugewandt. Die öffentliche Selbstanklage des Königs bleibt aus; aber das berührt ihn nicht, denn es handelte sich für ihn, als er daran dachte, weniger um einen Plan, als um einen Ausweg [18]). Der Beweis des Verbrechens wird erbracht; aber daran hatte er gar nicht gezweifelt. Einen andern, von Anfang an verfolgten Zweck hat er mit dem Schauspiel erreicht, deshalb frohlockt und triumphiert er; aber dieser Zweck hat mit seiner Rache nichts zu thun und deshalb gibt ihm der Ausgang des Schauspiels auch keinen Anlaß, zur That gegen den König überzugehen (vgl. oben S. 121 f.).

Als Hamlet dann nach dem Schauspiel (III, 2 am Ende) allein im Saale zurückgeblieben, die Kerzen entfernt und alles dunkel geworden ist, da ruft freilich das Gespensterhafte des Augenblicks, „die Spückezeit der Nacht", unter dem Eindruck des eben Erlebten eine Stimmung in ihm hervor, in der er sich zur Vollbringung des Schrecklichsten im Stande, in der er sich sogar zur Verschonung der Mutter noch besonders ermahnen zu müssen glaubt. Aber dieser Moment bietet keine Gelegenheit zur Ausführung und im nächsten muß er sich zur Königin begeben. Da er sich so gewissermaßen sicher fühlt, daß diese momentane Regung zu keiner praktischen Folge führen kann, gestattet er ihr freien Ausdruck und macht sich selbst eine Thatenlust vor, die er in Wahrheit gar nicht hat. Die bedingte Form, in der er dabei spricht, ist sehr charakteristisch:

Nun tränk' ich wohl heiß Blut
Und thät' solch' bitt're Dinge, die der Tag
Mit Schaudern säh' [19]),

[18]) Von dem Plane Hamlets, durch das Schauspiel die Rache herbeizuführen, gilt das Wort der Helena in „Ende gut alles gut" I, 1:

The fated sky
Gives us free scope; only, doth backward pull
Our slow designs, when we ourselves are dull.

[19]) Die Lesart der Folio:

Now could I drink hot blood,
And do such bitter business as the day etc.,

ist sicher richtiger als die der 2. Quarto, welche bitter vor day setzt, was dann Schlegel auf Grund der Konjektur better statt bitter zu der Uebersetzung „der heil'ge Tag" veranlaßt hat.

d. h. ich wäre jetzt dazu im stande, wenn Gelegenheit dazu geboten wäre; diese ist aber jetzt, wie er eben weiß, nicht geboten.

Allein das Schicksal scheint ihn beim Wort nehmen zu wollen; es gibt ihm die Gelegenheit, die er nicht sucht, ja es drängt sie ihm geradezu auf. Eben als er sich zur Königin begeben will, trifft er auf dem Wege dahin unversehens den König, allein, ohne Waffen, im Gebet (III, 3). Unbemerkt kann er an den Verbrecher herankommen und ihn ohne Gegenwehr mit einem Stoße niedermachen. Hamlet stutzt, er kann sich der Konsequenz seiner eben gethanen Aeußerung nicht entziehen. Damals wollte er, wenn Gelegenheit da wäre; unerwartet ist diese gekommen und so günstig wie nur möglich: jetzt muß er wollen, und so faßt er in der That, wenn auch zögernd, zum ersten — und einzigen — Male den wirklichen Entschluß, die Rache thatsächlich zu vollziehen. Wieder spricht er in bedingter Form:

Jetzt könnt' ich's thun, bequem; er ist im Beten [20]),

d. h. die äußeren Bedingungen sind gegeben, es kommt jetzt nur noch auf meinen Willen an; nun gut:

Jetzt will ich's thun, — und so geht er gen Himmel.

Aber dieser Entschluß ist ein erzwungener, dem widerstrebenden Naturell durch die unerwartete, günstige Gelegenheit abgerungen, und so setzt sich denn das Naturell auch hier wieder alsbald dagegen zur Wehre. So günstig der Moment für die unmittelbare Vollziehung der That ist, so schwere Mühsale könnte die rasche Tötung des Königs im Gefolge haben; nichts ist für die weitere Durchführung vorbereitet, alles müßte jetzt unter erschwerenden Umständen nachgeholt werden; jedenfalls gälte es sofortige Einsetzung der ganzen Kraft, um den Sieg zu erringen und zu behaupten. Das alles fühlt Hamlet in dem kurzen Augenblick mehr, als er es denkt, und dieses widrige Empfinden legt sich ihm lähmend auf Willen und Bewegung. Nur zögernd hat er beim Anblick des betenden Königs die obigen Worte gesprochen, zögernd das Schwert gezogen, als ob er nach einem Ausweg suche, um auf gute Art von dem aufgenötigten Entschluß wieder loszukommen [21]). Da bietet ihm — ähnlich wie im Monolog III, 1 das Bild des Schlafes (s. oben S. 169) — der zufällig gebrauchte Ausdruck „und so geht er gen Himmel" den gewünschten Anhalt, um sich Gründe vorzuspiegeln, die, wie im Monolog II, 2 ein Abstehen von dem Nachdenken über die That, so hier ein Abstehen von der fast schon begonnenen Ausführung rechtfertigen, eine weitere Verschiebung als im Interesse der Sache selbst liegend darstellen und so sein Gewissen entlasten

[20]) Now might I do it, pat; now is he praying. Man beachte die Parallele dieser Stelle zu der in Anm. 19 angeführten. Dort bezeichnete das I could das innere, hier das I might das äußere Können; dort hing die Ausführung vom Hinzutreten der äußeren, hier von dem der inneren Bedingungen ab.

[21]) Die Bühnenweisung in der Schlegelschen Uebersetzung: „Hamlet kommt mit gezogenem Schwert", steht nicht im Original und ist irrig. Vielmehr zieht Hamlet das Schwert erst bei den Worten: „Jetzt will ich's thun".

sollen[22]). Gewiß, wenn er ihn jetzt tötet, so geht er gen Himmel, denn er ist ja im Gebet, „in seiner Heiligung". Ist das aber Rache, wenn er denjenigen, der seinen Vater „in seiner Sünden Maienblüte" ermordet, dafür in den Himmel befördert? „Ei, das wär' Sold und Löhnung, Rache nicht." Also erfordert es die Rache selbst, daß die That jetzt nicht vollzogen, sondern eine andere, bessere Gelegenheit abgewartet wird. So zögernd Hamlet das „Jetzt will ich's thun" gesprochen, so rasch und entschieden sagt er jetzt das „Nein" und mit einer gewissen Befriedigung, dem Zwang der Situation entronnen zu sein, steckt er das Schwert wieder in die Scheide:

Hinein, du Schwert! sei schrecklicher gezückt!
Wenn er berauscht ist, schlafend, in der Wut u. s. w.,
Dann stoß ihn nieder, daß gen Himmel er
Die Fersen bäumen mag, und seine Seele
So schwarz und so verdammt sei wie die Hölle,
Wohin er fährt. Die Mutter wartet mein:
Dies soll nur Frist den siechen Tagen sein.

Man hat viel darüber gestritten, ob dieser wiederholte Aufschub der Rache auf Hamlets wahrer Ueberzeugung oder auf Scheingründen, auf Selbstbetrug beruht. Die Vertreter der *ersten* Ansicht wollten daraus eine übermäßige Grausamkeit Hamlets oder Selbstüberhebung und Eingriff in das göttliche Richteramt oder gar seine Befangenheit in kirchlichen Vorurteilen und Aberglauben ableiten. Indes scheint mir bei unbefangener Betrachtung des Gedichts kein Zweifel möglich, daß lediglich die *zweite* Ansicht den Intentionen des Dichters entspricht. Schon das wiederholte und bei *jeder* Gelegenheit stattfindende Aufschieben weist darauf hin, daß die Gründe dafür nicht in der Sache, sondern in Hamlet selbst liegen, daß es ihm um das Aufschieben *zu thun ist*.

Ferner aber widerspricht die ganze Erwägung, mit der er hier den Aufschub zu begründen sucht, der Idee der Rache selbst, welche nichts als Tötung verlangt und mit dieser ihr Ziel und Ende erreicht. Die Rache erstreckt sich nicht auf das Schicksal nach dem Tode[23]), daher auch nicht die Rachepflicht. Das weiß auch Hamlet selbst sehr wohl, der sonst immer, wenn er von der Rache spricht, nur die Tötung schlechtweg im Auge hat. Wenn er hier seine Aufgabe plötzlich überspannt, wenn er mit einemmale meint, es sei keine Rache, den Verbrecher in den Himmel zu befördern, so widerspricht das seiner wirklichen Anschauung und kann nur eine zur Erreichung eines momentanen Zwecks ausgeklügelte Sophisterei sein, mit der er sich selbst täuscht.

---

[22]) In der 1. Quarto sagt Hamlet einfach: and thus he *dies*; durch die Aenderung in: and so he goes to *heaven*. wie die späteren Ausgaben haben, wollte der Dichter offenbar die Entstehung der folgenden Gedankenreihe besser motivieren.

[23]) So fragt *Paris* in Romeo V, 3, da er glaubt, Romeo wolle die Leichen beschimpfen, wie nach etwas Unmöglichem:

Can vengeance be pursu'd *further than dead*?

Außerdem müßte sich Hamlet, wenn es ihm mit dieser Meinung ernst wäre, doch sagen, daß ein Verbrecher wie der König durch ein bloßes Gebet, ohne innere Reue sich den Himmel nicht verdienen, daß aber ernstliche Reue und Bußfertigkeit bei ihm, der alle Vorteile seines Verbrechens festhält, trotz des Gebetes nicht vorhanden sein kann. „Wird da verzieh'n, wo Missethat besteht?" So gut dies der König in seinem Gebete weiß, so gut weiß es auch Hamlet.

Endlich aber steht seine Annahme, daß der im Gebet getötete König in den Himmel kommen werde, mit allem, was er sonst und gerade auch in diesem Monolog über das Schicksal des Menschen nach dem Tode äußert, in vollem Widerspruch. Im Monolog III, 1 bezeichnet er dieses Schicksal als ein unbekanntes, als ein „unentdecktes Land", und ganz dieselbe Ansicht spricht er eben in unsrem Monolog III, 3 bezüglich des jenseitigen Schicksals seines Vaters aus: „Wie seine Rechnung steht, weiß nur der Himmel"; nur nach unsrer Vermutung (in our circumstance and course of thought) ergeht's ihm schlimm. Wie kommt er nun auf einmal dazu, gerade bezüglich des Oheims so bestimmt anzunehmen, daß dieser stracken Wegs zum Himmel gehen werde? Ich meine, daß die Absicht des Dichters, Hamlet hier nach Vorwänden für einen gewollten Aufschub suchen und ihn Gründe finden zu lassen, an die er im Ernste selbst nicht glaubt, nicht deutlicher zum Ausdruck gebracht werden konnte. Und wie wenig Hamlet ernstlich daran glaubt, wie wenig er ein gutes Gewissen hat, das zeigt sich alsbald in der nächsten Scene III, 4, da er sich beim Wiedererscheinen des Geistes sofort der sträflichen Versäumnis seines ehrwürdigen Gebots bewußt ist und den Geist fragt, ob er komme, ihn deshalb zu schelten [24]). —

Obgleich Hamlet mit dem Gedanken „aufgeschoben ist nicht aufgehoben" die Scene verläßt, so ist doch auch weiterhin von der Ausführung der Rache bei ihm keine Rede. Allerdings ersticht er nun in der nächsten Scene III, 4 im Gemache seiner Mutter den hinter einer Tapete lauschenden Polonius und die durchweg verbreitete Meinung geht dahin, daß er den verborgenen Lauscher für den König gehalten und daher mit dem Stoße durch die Tapete die Rache an diesem zu vollziehen beabsichtigt habe. Allein diese Meinung ist irrig; in ihr liegt eines der Hauptmißverständnisse unsres Stücks. Scheinbar spricht zwar dafür der Umstand, daß Hamlet, nachdem er die That vollbracht,

---

[24]) Do you not come your tardy son to chide,
That, laps'd in time and passion, lets go by
The important acting of your dread command?

Lapsed ist Partizip von to lapse, sich vergehen, sich verfehlen. Die Worte können einen ganz speziellen Bezug auf den eben, in III, 3 stattgehabten Aufschub der Rache haben, sofern hier sowohl passende Zeit und Gelegenheit (time) gegeben war, als auch Hamlet sich in der richtigen Stimmung dazu (passion) befand. — Dread command heißt nicht, wie Schlegel übersetzt, furchtbares, sondern verehrungswürdiges Gebot, denn Furcht hat Hamlet nicht vor seiner Aufgabe. Dread ist hier in gleichem Sinne gebraucht, wie I, 2, wo Laertes den König mit „dread my lord" (Qu. 1: my gratious lord) anredet, ferner wie II, 2, wo Rosenkranz zu den Majestäten von „your dread pleasures" spricht, u. a.

zu dem vor ihm liegenden Leichnam die Worte sagt: „Ich nahm dich für 'nen Höhern" (I took thee for thy better), d. h. für den König. Indes aus dem Zusammenhang der Stelle ergibt sich deutlich, daß Hamlet den Lauscher nicht bei, sondern erst nach der That für den Höheren hält und sie daher auf diesen nicht berechnet haben kann.

Als die Königin unmittelbar nach der That erschreckt in die Klage ausbricht: „Weh mir! was thatest du?", erwiedert Hamlet: „Fürwahr, ich weiß es nicht!" und stellt hierauf selbst die Frage: „Ist es der König?" Hieraus ist mit Sicherheit zu entnehmen, daß er bei Führung des tödlichen Stoßes überhaupt keine Vorstellung hatte, wer hinter der Tapete lausche, und daß ihm erst hinterher, bei dem Weheruf der Königin, der Gedanke gekommen ist, daß es der König sein und daß ihm damit das Schicksal ohne Anstrengung seinerseits die vollzogene Rache gewissermaßen in den Schoß geworfen haben könne. Deshalb fragt er überrascht: ist es der König, nämlich: wie dein Weheruf zu besagen scheint? Daraus ergibt sich aber weiter, daß sich auch die folgende Aeußerung: „Ich nahm dich für 'nen Höhern" nur auf diese nachträgliche, durch den Ruf der Mutter erst veranlaßte Annahme beziehen kann; die Enttäuschung und das Bedauern über einen fehlgeschlagenen Racheversuch würde sich wohl auch in etwas anderer und nachdrücklicherer Weise bei ihm geltend gemacht haben.

Uebrigens auch abgesehen hiervon ist nach der ganzen Situation kaum denkbar, daß Hamlet von Anfang an hinter der Tapete den König vermutet habe. Eben erst hat er diesen in seinem Zimmer betend verlassen, direkt hat er sich von da ins Gemach der Mutter begeben, wo er nach der 1. Quarto sofort die Thüre verschließt[25]), — wie soll er da von sich aus auf den Gedanken kommen, daß ihm der König vorangeeilt und sich bei der Königin versteckt habe? Nur die Bestürzung über die That selbst und der klägliche Ruf der Königin können ihm für einen Augenblick einen solchen Gedanken durch den Kopf schießen lassen.

Weiter spricht gegen die hier bekämpfte Ansicht noch der Umstand, daß unmittelbar nach dieser That der Geist des Vaters wieder erscheint, um Hamlet an seine Pflicht zu erinnern und seinen abgestumpften Vorsatz zu schärfen. Wie könnte der Geist so zu ihm reden, wie könnte Hamlet selbst dessen Erscheinen sofort dahin deuten, daß er den trägen Sohn wegen sträflicher Pflichtversäumnis zu schelten komme[26]), wenn er eben erst einen zwar vergeblichen, aber energischen Versuch zur Erfüllung des Gebots gemacht hätte? Das Fehlschlagen eines Versuchs zeigt doch nicht, daß der Vorsatz stumpf ist und der Schärfung bedarf, wohl aber zeigt der Versuch selbst das Gegenteil. Aber Hamlet hat eben bei der Tötung des Lauschers an seine Rache gar nicht gedacht, und deshalb ist die Mahnung des Geistes ganz an ihrem Platze. Das

---

[25]) Hamlet erwiedert hier auf die Frage der Königin, was mit ihm sei: I'll tell you, but first weele make all safe.

[26]) Vgl. oben Anm. 24.

wirkliche Motiv dieser That wird sich uns später in Kapitel 15 Abschnitt 3 ergeben.

Auch diese Mahnung des Geistes in III, 4 bleibt übrigens ohne Erfolg, und ebensowenig vermag ihn die offensichtliche Gefahr zu einem Entschlusse zu bringen, in die er selbst durch die Tötung des Polonius geraten ist. Ohne an seine Pflicht zu denken, vielleicht auch um ihr zu entgehen, läßt er sich im 4. Akt vom König auf die gefährliche Reise nach England senden. Ueberhaupt ist es jetzt sicher, daß Hamlet, da er alle Antriebe zur That überhört, da er jeder, auch der besten Gelegenheit dazu mit stets neuen Gründen auszuweichen gewußt hat, von sich aus niemals dazu kommen wird, die in seinem Naturell begründete Hemmung, die innere Abneigung dagegen zu überwinden, und daß die Rache sonach unvollzogen bleiben wird, — es sei denn, daß neue, vorerst nicht abzusehende Momente eintreten, die ihn trotzdem dazu nötigen könnten. Er hat sich an das Aufschieben schon so sehr gewöhnt, sich so hineingefunden, daß es ihm keinerlei innere Schwierigkeiten mehr bereitet; andererseits hat sich sein Pflichtgefühl, welches ihn ehedem nicht ruhen ließ und immer wieder Versuche machte, ihn zur That anzutreiben, hierdurch bedeutend abgeschwächt. Das zeigt sich recht, als ihm bei der Abfahrt nach England der Anblick der ins Feld ziehenden Truppen des Fortinbras den Gedanken an seine Pflicht wieder rege macht, im Monologe IV, 4: „Wie jeder Anlaß mich verklagt und spornt die träge Rache an" u. s. w.

Auch hier reagiert das Pflichtgefühl gegen die bisherige träge Saumseligkeit, allein lange nicht mehr in der heftigen, leidenschaftlichen Weise wie früher am Schlusse des 2. Akts. Statt der Schmähungen und Beschimpfungen gegen sich und den Verbrecher finden wir jetzt sehr ruhige und kühle Reflexionen: daß uns die göttliche Vernunft nicht gegeben sei, um ungebraucht in uns zu schimmeln, daß das Beispiel des Fortinbras und seines Heeres ihn zur That mahnen sollte, daß wahrhafte Größe nicht darin bestehe, sich ohne großen Gegenstand zu regen, wohl aber darin, selbst einen Strohhalm groß zu verfechten, wenn Ehre auf dem Spiel[27]). Die Vorwürfe, die Hamlet sich hier macht, zeigen zwar ebenso wie die früheren, daß er sich innerlich mit seiner Aufgabe noch gar nicht beschäftigt hat (vgl. oben S. 38 f.), aber sie klingen viel matter. Das Vorgehen des Fortinbras beschämt ihn nur und alles, was er gegen sich vorbringt, ist die Frage:

---

[27]) Rightly to be great
Is not, to stir without great argument,
But greatly to find quarrel in a straw,
When honour 's at the stake.

Dadurch, daß neuere Herausgeber, denen auch Schlegel gefolgt ist, in der zweiten Zeile das Komma irrigerweise vor not setzten und damit not auf to stir bezogen, ist der Sinn der Stelle gestört worden. Vgl. Furness, New Var. Ed. III, 325 f., der seine Erörterungen hierüber mit dem launigen Satze schließt: „This discussion may seem trifling enough, but we must remember that: Rightly to punctuate is not, to put a stop without great argument, but greatly to find quarrel in a comma, when Shakespeare 's at the stake."

Wie steh' denn ich,
Den seines Vaters Mord, der Mutter Schande,
Antriebe der Vernunft und des Geblüts,
Den nichts erweckt?

Wiederum fragt er nach den Gründen seines ihm selbst unbegreiflichen Verhaltens und er schwankt jetzt zwischen den beiden Extremen, ob es tierisches *Vergessen* sei oder ein *allzu genaues Bedenken des Ausgangs*, das stets zu drei Vierteln Feigheit sei. Wir haben schon oben S. 38 f. gesehen, daß auch dies die wahren Gründe nicht sind, ebenso wie es die nicht waren, durch die er am Schlusse des 2. Akts sein Zögern zu erklären gesucht hatte. Vergessen hatte er seine Aufgabe nicht, nur nicht daran und darüber gedacht, aber eben deshalb den Ausgang auch nicht „zu genau" bedacht, nicht feige daran gezweifelt. Waren ihm wirklich einmal Zweifel an der Durchführbarkeit gekommen, so waren sie nicht *Ursache* seines Zauderns, — sagt er doch hier selbst, daß er „Kraft und Mittel hat, es zu thun", — sondern selbst *Folge seiner Unlust*, die, um nicht handeln zu müssen, die Dinge schwieriger ansieht, als sie sind. Auch stimmen diese Gründe, ebenso wie die früher genannten, mit denjenigen nicht überein, die er in den Monologen II, 2 a. E. und III, 3 beim Aufschieben selbst zur Rechtfertigung geltend gemacht hatte: alle widersprechen sich, *es sind samt und sonders falsche und Scheingründe*. Ueber den wahren Grund des Konflikts ist er sich selbst nicht klar und er bemüht sich auch gar nicht, ins Klare darüber zu kommen; sein Instinkt selbst hindert ihn daran. Denn er müßte sich sonst bekennen, daß er seiner persönlichen Bequemlichkeit zuliebe die Pflicht gegen den Toten verletzt, und das würde ihn weiter anstacheln, die Abneigung zu überwinden, sein persönliches Behagen seiner Pflicht zu opfern. Davor gerade scheut er aber instinktiv, ohne deutliches Bewußtsein zurück, und so begnügt er sich mit Scheingründen, wie sie ihm jeweils gerade zur Hand sind, die ihm ein Gehenlassen seiner Neigung ohne Einbekenntnis der Pflichtverletzung ermöglichen. Beharren im Dunkel, Vermeidung der Aufklärung über sich selbst: das ist die Politik des Naturells, „des Bluts", wodurch es sich die Herrschaft über den Willen sichert; sie stimmt völlig mit dem überein, was sich uns oben S. 172, 189, 210 über den Charakter unsres Helden ergeben hat. Nur ein einziges Mal, gleich im Anfang, an jener wichtigen Stelle zu Ende des 1. Akts, hat sich die Empfindung, die seinem Verhalten in Wahrheit zu Grunde liegt, in dem fast unwillkürlichen Ausruf: O cursed spite! Ausdruck verschafft (s. S. 232 ff.). Die Kritik aber, die diesen Ausruf nicht verstand, hat sich durch die Scheingründe Hamlets täuschen lassen und in ihnen die Motive seines Verhaltens gesucht, während sie in Wahrheit nur Symptome seines Charakters sind [28]).

[28]) Sehr richtig sagt *Kohler*, Sh. vor d. Forum d. Jurisprud. S. 198: „Wo uns ein Gefühl zum Handeln oder Unterlassen drängt, da ist es mit hundert Gründen schwanger, mit Gründen, die so leicht sind wie Seifenblasen, aber uns durch Selbstbetrug als höchst respektable, als zwingende Motive erscheinen, weil sie im Hohlspiegel unseres eigenen Gefühls zur riesigen Größe hinaufgetäuscht werden." Nur gilt dies

In seinem Innersten empfindet Hamlet übrigens sehr wohl, daß die von ihm angeführten Gründe nicht die wahren sind, und in unsrem Monologe sagt er denn auch ausdrücklich, daß er den eigentlichen, wahren Grund seines Zögerns nicht wisse:

Ich weiß nicht,
Weswegen ich noch lebe, um zu sagen:
„Dies muß geschehen", da ich doch Grund und Willen
Und Kraft und Mittel hab', um es zu thun,

— und es eben doch nicht thue[29]). So nimmt er auch jetzt wieder einen Anlauf, sich der Erfüllung seiner Pflicht zu widmen. Wenn er aber früher sofort daran gehen wollte, sich einen bestimmten Plan auszudenken, so nimmt er das jetzt nur ganz im allgemeinen in Aussicht:

O, von Stund an trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet!

In demselben Augenblicke aber tritt er die Reise nach England an; von irgend welcher Ausführung dieses Vorsatzes ist nicht mehr die Rede und Hamlet hält es bereits nicht mehr für nötig, dies noch besonders zu rechtfertigen. Er ist eben schon daran gewöhnt, daß seine Entschlüsse zur Rache nur solche mit der Zunge, nicht mit dem Herzen sind.

---

nicht, wie Kohler und andere glauben, wenn uns sittliche, von der Vernunft gebilligte Gefühle drängen (denn diese gestehen wir uns ein, hier bedarf es keines Vorwands), sondern lediglich bei Gefühlen, die aus unserem Naturell aufsteigen und deren Befriedigung der Vernunft widerstreitet. Das Phänomen solcher Scheingründe zur Rechtfertigung natürlicher Neigungen findet sich bei Shakespeare sehr häufig; vgl. darüber Wetz, Shakespeare I, 186 ff., 263 f., der bezüglich solcher Gründe bei Jago zutreffend bemerkt: „nichts ist ein so guter Beweis für die Unechtheit der Motive, die Jago sich einreden will, als der stete Wechsel dieser Motive." Das gilt gerade auch für Hamlet. In den Veronesern II, 4 nennt Proteus das Suchen nach solchen unechten Gründen „Vernünfteln der Unvernunft" (what makes me, reasonless, to reason thus?) und er will es II, 6 selbst für seine Untreue anwenden:

O Liebe, süß verführend, wenn du sündigst,
So lehr' auch den Verführten sich entschuld'gen.

Aehnliches, wie hier bei Hamlet, finden wir auch bei Wilhelm Meister, der im Zwiespalt zwischen seiner Pflicht, nach Hause und zu den Geschäften zurückzukehren, und seiner Neigung zum Theater die Erfüllung der ersteren trotz aller scheinbaren Entschlüsse durch immer neue Gründe stets wieder zu verschieben und sich ihr schließlich ganz zu entziehen weiß, ohne sich über den wahren Grund ganz im Klaren zu sein. Vgl. z. B. II, 14: „Es ward ihm deutlich, wie er jetzt in ein unbestimmtes Schlendern geraten war; — aber deutlich konnte er nicht sehen, welches unüberwindliche Bedürfnis ihm die Natur zum Gesetz gemacht hatte."

[29]) Die letzten, hier zugefügten Worte sind im Text elliptisch ausgelassen, bilden aber die für den Sinn notwendige Ergänzung. Aehnlich sagt Heinrich IV. (1. Teil I, 1): „es frommt zu sagen nicht: wir wollen gehn", wobei zu ergänzen: vielmehr soll es geschehen. — Wenn Hamlet hier übrigens sagt, daß er auch Willen habe, es zu thun, so versteht er unter dem „Willen" seinen durch das Pflichtgefühl bestimmten Wunsch, daß er es thun möchte; da aber dieser Wunsch bei ihm nicht durchdringt, so ist es eben kein aktueller, kein wirkender Wille, kein Entschluß. Warum ihm der Wunsch nicht zum Willen wird, das ist ihm gerade das Unklare.

Auch nach der Rückkehr von der Reise denkt Hamlet nicht an die Ausführung seiner Rache. Er weiß jetzt, daß ihm der König nach dem Leben trachtet, er weiß, daß sein eigenes Heil darin beruht, daß er ihm zuvorkommt, er weiß, daß ihm nur noch die kurze Zeit bis zum Eintreffen der Botschaft vom Tode des Rosenkranz und Güldenstern zur Verfügung steht; er weiß ferner, daß es geradezu Gewissenssache für ihn ist, dem Verbrecher seinen Lohn zu geben, und verdammlich, ihn weiter gewähren zu lassen (s. die Stelle aus V, 2 oben S. 79). Dazu hat er jetzt in dem zu seinem eigenen Verderben bestimmten Uriasbriefe des Königs ein Mittel in der Hand, welches ihm unzweifelhaft sofort einen großen Anhang gegen diesen werben würde, — allein nichts, nichts vermag ihn zu bewegen, seine Abneigung zu überwinden und sich zum Entschlusse und zur That aufzuraffen. Immer noch beruhigt er sich bei dem Gedanken, daß der Zeitpunkt in seiner Wahl stehe, daß er ja nur zu wollen brauche und daß dann die Sache in einem Augenblicke vollführt sein könne, — um die Vollführung von einem Zeitpunkte zum andern zu verschieben. Als Horatio in V, 2 bemerkt, daß bald die verhängnisvolle Botschaft von England kommen müsse, erwiedert er ruhig:

Bald wird's geschehn: die Zwischenzeit ist mein;
Ein Menschenleben ist, als zählt man eins.

Keine Selbstanklage, keine Vorwürfe mehr wegen des Zauderns, keine Gründe mehr für das Hinausschieben, selbst kein Scheinentschluß mehr: das Verschieben ist ihm einfach selbstverständlich geworden, das Verschieben auf unbestimmte Zeit, das niemals zu Ende kommen und niemals zu einer That führen wird.

So ist denn die Zwischenzeit nicht sein, sondern seinem Gegner, und so sieht er sich plötzlich dem Tode gegenüber, ohne für die Erfüllung seiner Pflicht jemals die Hand gerührt oder auch nur seinen Kopf in Thätigkeit gesetzt zu haben. Nicht hat ihn, wie so viele annehmen, das Denken oder das Gewissen an dem gehindert, wozu ihn sein Naturell antrieb; sondern umgekehrt: sein Naturell hat ihn an dem gehindert, wozu ihn sein Gewissen und seine Vernunft antrieben und über dessen Ausführung er nicht zu viel, sondern zu wenig, worüber er im Ernste überhaupt gar nicht nachgedacht hat, während ein solches Nachdenken dazu sehr nötig gewesen wäre. Und auch nicht deshalb hat er seine Pflicht unerfüllt gelassen, weil sie, wie Goethe annahm, für seine Natur zu schwer war, sondern lediglich deshalb, weil sie ihm bei seiner Natur zu mühevoll, zu beschwerlich und dadurch unangenehm und widerwärtig war. Die natürliche Abneigung, das Blut, hat stets über ein Pflichtgefühl und seine Vernunft die Oberhand behalten.

Daß Hamlet nun dennoch im letzten Augenblicke seines Lebens die Aufgabe seines Lebens, das Rachewerk, noch vollbringt, das hat seinen Grund in besonderen, jetzt neu eintretenden Momenten, die erst im Zusammenhang mit der dramatischen Entwicklung unsres Stückes dargelegt werden können. —

Daß diese unsre Auffassung von Hamlets Verhalten zu seiner Rachepflicht mit derjenigen des Dichters in der That übereinstimmt, scheint mir durch zwei Momente noch eine besondere Bestätigung zu erhalten.

Es ist schon von anderen bemerkt worden, daß sich in „Ende gut alles gut“ mehrere Anklänge an Hamlet vorfinden[30]). Ganz besonders aber steht die Heldin dieses Lustspiels, Helena, insofern in einem speziellen Verhältnis zum Helden unsrer Tragödie, als sie nach allen Richtungen hin den ausgesprochensten Gegensatz zu diesem darstellt. Als sie sich I, 1 a. E. mit kühnem Geiste zu ihrem überaus schwierigen, mühsamen und fast aussichtslosen Unternehmen entschließt, da stellt sie sich selbst denjenigen gegenüber, welche sich solchen Unternehmungen aus Trägheit entziehen, und zwar mit Worten, die mir vom Dichter ganz speziell auf seinen Hamlet gemünzt und eben deshalb zur Erklärung von dessen Wesen geeignet zu sein scheinen. Nachdem Helena zuerst gesagt, daß der Himmel uns nur dann nicht begünstige, wenn wir selbst träge sind (s. die Worte oben S. 239 Anm. 18), fährt sie fort:

Impossible be strange attempts to those
That weigh their pains in sense, and do suppose,
What hath been cannot be. Who ever strove
To show her merit, that did miss her love?
The king's disease — my project may deceive me,
But my intents are fix'd, and will not leave me.

Mögen außergewöhnliche Unternehmungen denen unmöglich sein, die ihre Mühe bedenken und deshalb das, was doch schon da war, für aussichtslos halten: wer ernstlich strebt, wird sein Ziel nicht verfehlen. Hamlet gehört zu den ersteren; er kann seine Aufgabe nicht vollbringen, weil er die Mühe scheut, die sie ihm kosten wird, und weil er deshalb nicht das Streben in sich hat, sie zu vollbringen, weil er selbst träge ist.

Eine weitere Bestätigung ergibt sich sodann aus einem Vergleich unsrer Tragödie mit der Sage, aus welcher der Dichter den Stoff zu jener geschöpft hat.

Nur wenige Bestandteile und Züge sind es, die Shakespeare unverändert aus der Hamlet-Sage, wie er sie, sei es nun bei Saxo Grammatikus, sei es bei Belleforest erzählt fand, in seine Dichtung herübergenommen hat; im übrigen hat er ihren Inhalt wesentlich umgestaltet. So hat er insbesondere den Charakter Hamlets selbst, wie auch die äußeren Bedingungen, unter denen er zur Rache berufen ist, derart verändert, daß seine Stellung zu seiner Aufgabe innerlich wie äußerlich das gerade Gegenteil derjenigen in der Sage bildet.

In der Sage ist die äußere Situation für Hamlet dadurch eine ganz andere als in der Tragödie, daß hier die Ermordung des Vaters nicht heimlich, sondern öffentlich geschehen und allgemein bekannt ist. Ferner hat der Mörder, hier Fengo genannt, durch Lügen und falsche Zeugen seine That als zum Schutze der von ihrem Gemahl bedrohten Königin begangen zu rechtfertigen gesucht und damit allgemeinen Glauben gefunden, derart, wie es bei Belleforest heißt, que son peché trouva excuse à l'endroit du peuple et fut

[30]) Vgl. Elze im Sh.-Jahrb. V, 235 f. Siehe auch oben S. 62 Anm. 16, 147 Anm. 2, 192, sowie unten Kap. 14 Abschnitt 3 bei Anm. 11.

reputé comme justice envers la noblesse — et qu' au reste, en lieu de le poursuyvre comme parricide et incestueux, chacun des courtisans luy applaudissoit et le flattoit en sa fortune prospere. Dadurch ist Hamlet von vornherein jeden Beistands beraubt und ganz auf sich allein angewiesen. Dazu kommt, daß er, da sich der Oheim hiernach der Rache von ihm versehen muß, von vornherein selbst in großer Gefahr schwebt und Vorbereitung wie Durchführung der Rache für ihn überaus schwierig erscheint. So ist er denn, um sich selbst zu schützen und die Rache nicht unmöglich zu machen, zu listiger Verstellung und zum Abwarten einer günstigen Gelegenheit durch die Lage der Umstände geradezu genötigt.

Andrerseits erscheint aber Hamlet in der Sage nicht nur mit großem Scharfsinn und strenger Wahrheitsliebe begabt, — Züge, die der Dichter für die dramatische Figur beibehalten hat[31]), — sondern auch mit ebenso großer Thatkraft und Thatenlust, mit Klugheit in der Entwerfung und zäher Ausdauer in der Durchführung großer und schwieriger Unternehmungen, so daß, wie beide Erzähler sagen, es unentschieden blieb, ob seine Tapferkeit und Beharrlichkeit oder seine Weisheit höher zu schätzen war. Eben mit Bezug hierauf wird er hier dem Herkules gleichgestellt, ja über diesen erhoben (vgl. oben S. 178). So ist er auch zur Rache sofort fest entschlossen, sein Streben ist von Anfang an darauf gerichtet, dieselbe vorzubereiten, eine günstige Gelegenheit dazu auszufinden und auszunutzen; lediglich die äußeren Umstände nötigen ihn zum Abwarten. Um seine Vorbereitungen einstweilen ungehindert treffen zu können und sich selbst zu sichern, stellt er sich wahnsinnig. Als sich dann endlich die ersehnte, von ihm selbst geförderte Gelegenheit bietet, — allgemeine Trunkenheit des Hofes bei dem zum Gedächtnis seines vermeintlichen Todes veranstalteten Mahle, — ist er alsbald zur Rache bereit und er vollzieht sie mit List und Kühnheit, indem er, ganz allein, erst die gesamte Umgebung des Königs und dann diesen selbst umbringt.

Man sieht, wie der Dichter mit einem höchst genialen Griffe diese ganze Sachlage einfach umgedreht hat. Die äußeren Hindernisse, welche in der Sage der Rache entgegenstehen, hat er alle mit einem Schlage beseitigt, indem er das öffentliche Verbrechen in ein heimliches umwandelte und Hamlet allein Kunde hiervon zukommen ließ, wozu er eben des Geistes bedurfte (vgl. oben S. 215). Andrerseits aber hat er durch Umgestaltung des Charakters des Helden, indem er aus der in der Sage nur fingierten Trägheit (inertia) desselben[32]) eine wirkliche machte, der Vollbringung der Aufgabe innere

---

[31]) In der Sage ist Hamlet stets darauf bedacht, in seinen Reden und Antworten nur Wahrheit zu sagen, aber so versteckt, daß sie für andere unkenntlich bleibt. Saxo sagt von ihm: Falsitatis alienus haberi cupiens, ita astutiam veriloquio permiscebat, ut nec dictis veritas deesset nec acuminis modus verorum indicio proderetur. Daraus hat Shakespeare die Neigung Hamlets zur Ironie gemacht.

[32]) Ueber die Art, wie Hamlet in der Sage den Wahnsinnigen spielt, sagt Saxo: Quicquid opere exhibuit, profundam redolebat inertiam.

Hindernisse entgegen gestellt, von denen die Sage nichts weiß. Den Grund der Verzögerung der Rache hat er damit aus der äußeren Situation in den Charakter des Helden verlegt. Der Sagenhamlet will die Rache vollziehen, aber er kann zunächst nicht; dem Hamlet Shakespeares ist äußerlich Möglichkeit und Gelegenheit zum Vollzug gegeben, aber sein Inneres widerstrebt. So ist durch die Kunst des Dichters aus einer bloßen Situationsschwierigkeit ein Charakterkonflikt gemacht, das ganze Problem vertieft, verinnerlicht, die Grundlage für eine tragische Entwicklung geschaffen worden.

Wenn nun aber bei dieser Umdrehung der äußeren und inneren Bedingungen das Verhalten Hamlets zu seiner Rache im Drama doch insofern dasselbe geblieben ist wie in der Sage, als er auch hier den Vollzug aufschiebt und den Verrückten spielt, so muß dem im Drama eine ganz andere Bedeutung zukommen, ja es müssen direkt entgegengesetzte Motive dabei zu Grunde liegen. Während dort Hamlet sich wahnsinnig stellt und die Rache aufschiebt, weil er ernstlich nach ihr strebt und dieses Verhalten ihm das Mittel ist, sie desto sicherer zu vollziehen, kann das gleiche Verhalten Hamlets in der Tragödie nur dies bedeuten, daß er der Rache abgeneigt ist und sie vermeiden will[33]). Ist dies aber der Fall, so konnte der Dichter, wenn er konsequent sein wollte, Hamlet auch niemals einen ernsten Entschluß zur Rache fassen, niemals einen ernsten Versuch dazu unternehmen lassen[34]). —

Hamlets Verhalten seiner Aufgabe gegenüber ist also ein vollständig passives. In dieser absoluten Passivität kann aber nicht der Inhalt der dramatischen Handlung bestehen; diese erfordert durchaus Aktivität des Helden, da sich nur aus einer solchen die tragische Katastrophe entwickeln kann. Unsre Tragödie hat denn auch in der That Aktionen unsres Helden genug aufzu-

---

[33]) Der Gegensatz zwischen dem verstellten Wahnsinn des Sagen-Hamlets und dem des dichterischen spricht sich auch darin aus, daß jener trotz seiner Verstellung seine Reden so einrichtet, daß sie verhüllt die Wahrheit enthalten (s. Anm. 31), während dieser sich überhaupt zu dem Zwecke verstellt, um verhüllt die Wahrheit sagen zu können.

[34]) Wie der Dichter nur allmählich dazu gekommen ist, sich von der Sage loszumachen und Charakter wie Verhalten seines Helden selbständig zu gestalten, zeigt in höchst interessanter Weise die der 1. Quartausgabe zu Grunde liegende ältere Bearbeitung unseres Stückes im Vergleich mit den späteren Ausgaben. In jener finden sich noch mehrere der Sage entnommene Züge, die auf eine ernstliche Racheabsicht hinweisen, wie sie bei dem Sagenhamlet wirklich vorhanden war. So fordert Hamlet hier in III, 4 seine Mutter auf, ihm bei seiner Rache beizustehen (vgl. oben S. 124); ferner findet sich hier eine Scene IV, 6 zwischen der Königin und Horatio, in welcher erstere ihr Einverständnis mit Hamlets Racheplänen erklärt und ihn, entsprechend der Erzählung des Belleforest, zur Vorsicht bei der Ausführung mahnen läßt, ebenso wie auch Horatio hier davon spricht, daß Hamlet auf Rache denke. All dieses ist aber bei der späteren Bearbeitung gestrichen worden, und gerade darin läßt sich deutlich die Absicht des Dichters erkennen, im Gegensatz zur Sage jeden Schein, als ob Hamlet die Rache wirklich plane, auszuschließen, das Stück vielmehr auf seine Abneigung dagegen und das Ausweichen davor zu gründen. — Hieraus erhellt zugleich, welcher Wert den oben S. 136 ff. erwähnten Ansichten über das Verhältnis des Dichters zu seiner Quelle beizumessen ist.

weisen; ehe wir aber diese und damit den positiven Inhalt der dramatischen Handlung darlegen, sollen zuvor die übrigen Personen des Stücks betrachtet werden, und zwar zunächst Ophelia und ihr Verhältnis zu Hamlet.

Dreizehntes Kapitel.

Hamlet und Ophelia.

In die Haupthandlung der Tragödie ist als Episode eingeflochten das Liebesverhältnis Hamlets zu Ophelia, der Tochter des Polonius, oder genauer: der Abbruch dieses Verhältnisses und seine Folgen. Wie diese Momente in die Haupthandlung eingreifen, werden wir später zeigen; hier ist das Verhältnis an sich zu besprechen.

1. Charakter und Liebe Ophelias.

Goethe läßt seinen Wilhelm Meister (IV, 14) über Ophelia äußern: „Von ihr läßt sich nicht viel sagen, denn nur mit wenig Meisterzügen ist ihr Charakter vollendet." Leider hat sich die Kritik an diesen wenigen Meisterzügen nicht genügen lassen; sie hat dem holden Geschöpfe nicht nur alles Mögliche beigelegt, wovon in der Dichtung nichts enthalten ist, sondern sie hat es auch verstanden, jene Meisterzüge selbst zu verdrehen und zu entstellen.

Ophelia ist zu aktivem Eingreifen in die dramatischen Begebenheiten nur in geringem Maße berufen; ihre Rolle ist im wesentlichen eine passive und der Dichter hat sich daher bei Schilderung ihres Wesens darauf beschränkt, diejenigen Züge hervortreten zu lassen, welche eben hierfür von Bedeutung sind[1]). Sie erscheint uns hiernach als ein sanftes, teilnehmendes, hingebendes Mädchen voller Anmut und Liebreiz, ebenso aber auch voll sittlicher Reinheit, dabei nicht ohne kluge, muntere Schalkhaftigkeit, — ein Geschöpf, wie es gerade geeignet sein mußte, die Liebe einer edlen, aber melancholischen und selbstherrlichen Natur wie Hamlet zu gewinnen. Denn nicht gleichgeartete,

[1]) Gerade dies haben so viele, die über Ophelia geschrieben, nicht beachtet und sind so dazu gekommen, sie für ein dumpfes, beschränktes, geistloses Frauenzimmer zu erklären, das nur durch seine äußeren Reize Eindruck mache. Das gilt teilweise auch von der kleinen Schrift von L. Feist, Ueber das Verhältnis Hamlets und Ophelias (2. Aufl. Bingen 1877), die sonst auf ihren 20 Seiten manche guten Bemerkungen enthält. — Ganz in das Gebiet phantastischer Willkür gehört, was neuestens Feodor Wehl in seinen „Dramaturgischen Bausteinen" (aus dem Nachlasse herausgegeben von E. Kilian, Oldenburg und Leipzig 1891) S. 59—74 über „Hamlet und Ophelia" geschrieben hat.

sondern sich gegenseitig ergänzende Naturen pflegen einander am meisten anzuziehen.

Es ist ein feiner Zug des Dichters, daß er uns mit diesen Eigenschaften Ophelias hauptsächlich durch den Eindruck bekannt macht, den ihre Erscheinung und ihr Wesen auf ihre Umgebung hervorbringt. Dadurch kann er der Figur selbst jenes unbewußt Naive, mädchenhaft Verschleierte lassen, welches durch das Spiel wiederzugeben ist und dann auf den Zuschauer einen so bestrickenden Reiz ausübt. So gleich in der ersten Scene mit Laertes (I, 3), in der sie selbst nur wenige Worte zu sagen hat. Ein Bruder, der auf so vertrautem Fuße mit seiner Schwester steht, der in solch herzlicher Weise über so intime Dinge, wie die Liebe, zu ihr redet, der auch in der Fremde Nachrichten von ihr zu erhalten wünscht, muß ihr innig zugethan und von ihrem natürlichen, unschuldsvollen Reize berührt sein. Das zeigt sich denn auch in Laertes' leidenschaftlichem Schmerz, da Ophelia dem Wahnsinne und dann dem Tode verfallen ist. Die Worte, mit denen er hier seiner Liebe zu ihr Ausdruck gibt, mit denen er ihre Anmut und Reinheit erhebt, sind mehr als alles andere geeignet, uns den richtigen Begriff von dieser holden Mädchenblume zu geben:

IV, 5: O Maienrose! süßes Kind! Ophelia!
Geliebte Schwester! — —
Natur ist fein im Lieben: wo sie fein ist,
Da sendet sie ein kostbar Pfand von sich
Dem, was sie liebet, nach. — —
Schwermut und Trauer, Leid, die Hölle selbst,
Macht sie zur Anmut und zur Artigkeit.

IV, 7: So ward mir eine Schwester hoffnungslos
Zerrüttet, deren Wert (wofern das Lob
Zurückgeh'n darf) auf unsrer Zeiten Höhe
Auffordernd stand zu gleicher Trefflichkeit.

Und dann am Grabe V, 1:

Legt sie in den Grund,
Und ihrer schönen, unbefleckten Hülle
Entsprießen Veilchen! — Ich sag' dir, harter Priester,
Ein Engel am Thron wird meine Schwester sein,
Derweil du heulend liegst.

Man halte das nicht für Uebertreibungen; wenn ein Bruder, der sonst für die Weiblichkeit der Schwester, mit der er aufgewachsen ist, unempfindlich zu sein pflegt, in so begeisterter Weise von ihrer Anmut und ihrem Liebreiz spricht, so liegt dem nicht Affektation oder brüderliche Voreingenommenheit zu Grunde, sondern so heißt das im Sinne des Dichters: der Reiz der Schwester ist so groß, daß *sogar der Bruder* dadurch gefesselt wird.

Und nicht nur der Bruder, sondern auch eine *Frau*, die Königin, ist von Opheliens weiblicher Anmut und Tugend in gleicher Weise eingenommen, so daß sie, als sie von Hamlets Liebe zu ihr hört, hierüber hoch erfreut und der Verbindung beider, trotz des Standesunterschieds, durchaus geneigt ist

(III, 1). Die gleiche Gesinnung spricht sie dann V, 1 trauernd am Grabe Opheliens aus:

Der Süßen Süßes: lebe wohl! — Ich hoffte,
Du solltest meines Hamlet Gattin sein.
Dein Brautbett, dacht' ich, süßes Kind, zu schmücken,
Nicht zu bestreu'n dein Grab. —

Opheliens Schalkhaftigkeit tritt uns im Stücke nur bei einer Gelegenheit entgegen; das Schicksal, welches das arme Kind bald mit so rauher Hand anfassen sollte, hat einer weiteren Entfaltung dieses Zuges keinen Raum gelassen. Als sie der Bruder I, 3 in eindringlicher Weise vor den Gefahren des Verhältnisses zu Hamlet warnt, da erwiedert sie diesem, dessen jugendliche Gewohnheiten ihn zu solch weisen Lehren vielleicht nicht ganz legitimiert erscheinen lassen, mit den reizend neckischen und doch so naiv unbefangenen Worten, die ihr von philiströser Engherzigkeit so übel ausgelegt worden sind:

Ich will den Sinn so guter Lehr' bewahren
Als Wächter meiner Brust; doch, lieber Bruder,
Zeigt nicht, wie mancher heilvergess'ne Pred'ger,
Den steilen Dornenweg zum Himmel Andern,
Derweil als kecker Bruder Liederlich [2])
Er selbst den blum'gen Pfad der Lust betritt,
Des eig'nen Rats nicht achtend.

Weitere echt weibliche Züge Opheliens sind einerseits ihre mädchenhafte Schüchternheit und Furchtsamkeit, andrerseits eine gewisse Nachgiebigkeit und Schwäche, nicht sowohl dem Andrang der Leidenschaften gegenüber, — denn ihr mildes, sanftes Wesen kennt heftigere Leidenschaften nicht, — als vielmehr gegenüber Einwirkungen von außen, insbesondere solchen, die von kräftigeren Naturen auf sie ausgeübt werden [3]). Dem Vater, unter dessen Gewalt sie steht, dem sie mit Ehrfurcht und Liebe ergeben ist, ist sie daher eine unbedingt gehorsame Tochter; da er I, 3 Hamlets Liebe zu ihr herabsetzt, wagt sie kaum ein paar schüchterne Einwendungen dagegen und seinen Befehl, den Verkehr mit Hamlet abzubrechen, befolgt sie trotz ihrer Liebe sofort und ohne Widerrede. Ihre weibliche Fürchtigkeit tritt besonders II, 1 hervor, da sie wie ein erschrecktes Vögelchen, am ganzen Leibe zitternd, bei ihrem Vater erscheint, um voller Entsetzen von dem sonderbaren Besuche des Prinzen zu berichten. Auch in dem Gespräche mit Hamlet III, 1 zeigt sich dieser passive,

---

[2]) So verbessere ich die Schlegelsche Uebersetzung: „als frecher, lockrer Wollüstling", welche die Worte des englischen Textes: „like a puff'd and reckless libertine" in viel zu derber, unverblümter, der Zartheit Opheliens unangemessener Weise wiedergibt. Libertine heißt nicht Wollüstling, sondern bezieht sich auf jede Art von Ungebundenheit; in Heinrich V. I, 1 wird die Luft so genannt: the air, a charter'd libertine, is still. Die Aenderung ist in unserer Stelle um so notwendiger, als gerade auch um dieses Ausdrucks willen Opheliens sittliche Reinheit häufig verdächtigt worden ist. Auch an einigen anderen Stellen dieser Rede habe ich die Härten der Schlegelschen Uebersetzung zu verbessern gesucht.

[3]) Ueber die Schwachheit als weiblichen Charakterzug vgl. oben S. 64 Anm. 17.

nachgebende Zug ihres Wesens, da sie seinen harten Angriffen gänzlich wehrlos gegenübersteht und sich in der schrecklichen Situation nicht zu raten und zu helfen weiß. So besitzt ihre Natur auch den Schlägen des Schicksals gegenüber keinen Widerstand, sondern bricht unter der Wucht des furchtbaren Unglücks, das sie betrifft, kraftlos im Wahnsinn zusammen [4]).

Diesem sanften, liebreizenden Wesen, der echten Vertreterin des „ewig Weiblichen", hat nun Hamlet seine Liebe geschenkt und sie ihm die ihre. Von dieser Liebe selbst aber erfahren wir nicht sehr viel, denn mit dem Beginn des Stücks bereitet sich schon der Abbruch des vor kurzem erst geknüpften Verhältnisses vor [5]); beide gehen dann unter, ohne sich wiedergefunden zu haben. Allein so viel deutet uns der Dichter immerhin an, daß es eine wahre, echte, innige Liebe ist, die die beiden vereint hat und die denn auch den äußeren Bruch überdauert. Jeder bewahrt dem anderen die Zuneigung, die er ihm nicht mehr zeigen kann oder will, bis in den Tod. Bei Ophelia tritt dies hervor in der rührend innigen Klage nach dem Gespräche mit Hamlet III, 1, da sie seinen Geist zerrüttet und ihn sich verloren glaubt. Ebenso tönt ihre Liebe zu ihm noch in den wirren Reden und Liedern nach, die ihr der Wahnsinn in den Mund gibt (IV, 5), und daß sie mit an unglücklicher Liebe zu Grunde geht, hat der Dichter dadurch angedeutet, daß er sie den Tod finden läßt, indem sie am Weidenbaum und mit dessen Zweigen Kränze windet und durch das Brechen eines Astes ins Wasser sinkt (IV, 7). Denn die Weide und besonders der Weidenkranz ist das Sinnbild verlassener, unglücklicher Liebe [6]).

---

[4]) Manche Kritiker, wie Rümelin und Bodenstedt, wollen Opheliens Wahnsinn ungenügend motiviert finden; mit Unrecht. Daß großer Kummer und tiefes Herzeleid bei schwachen Naturen geistige Störungen zur Folge haben können, ist eine von der neueren Psychiatrie durchaus anerkannte Thatsache, die unserem Meister der Seelenkunde nicht verborgen war. Vgl. Titus Andronikus IV, 1:

Denn oftmals hört ich vom Großvater schon,
Den Geist verwirr' ein Uebermaß des Grams;
Und las, wie die Trojanische Hekuba
Toll ward durch Kummer.

Nur soviel ist richtig, daß die Motivierung von Opheliens Wahnsinn sehr knapp gehalten ist, daß uns insbesondere, anders wie bei Lear, nicht gezeigt wird, wie dieser Zustand sich allmählich bei ihr entwickelte. Allein dies verbot die dramatische Oekonomie; für die Gesamtentwicklung des Dramas steht eben Ophelias Wahnsinn doch nur in zweiter Linie. Auch für unser Empfinden ist der Untergang Opheliens vollständig gerechtfertigt. Nach dem Tode des Vaters, des Geliebten, des Bruders, hat die Welt für das zarte, anlehnungsbedürftige Mädchen keinen Wert, sie in der Welt keine Stelle mehr. Auf sie lassen sich die Worte Kents beim Tode Lears (V, 3) anwenden:

Quält ihren Geist nicht, laßt sie ziehn! Der haßt sie,
Der auf die Folter dieser zähen Welt
Sie länger spannen will.

[5]) In I, 3 beichtet Ophelia dem Vater, daß Hamlet ihr seit kurzem (of late; nicht, wie Schlegel übersetzt: seither) Anträge seiner Liebe gemacht habe, also wohl erst nach dem Tode des alten Königs und Hamlets Rückkehr von Wittenberg.

[6]) Von der Weide als dem Symbol unglücklicher Liebe ist bei Shakespeare häufig

Daß auch Hamlet, trotz seines abstoßenden Benehmens gegen sie, fortwährend von Liebe zu Ophelia beseelt ist, zeigt sich einerseits in dem tiefen Schmerz, mit welchem er nach ihrem Bericht in II, 1 von ihr Abschied nimmt (darüber unten S. 268 ff.), andrerseits durch sein Verhalten an ihrem Grabe, wo er, gereizt durch die Provokation des Laertes (s. oben S. 202 f.), seine ganze Liebe zu ihr, jetzt, da sie nicht mehr ist, laut und vor aller Welt bekennt:

Ich liebt' Ophelien; vierzigtausend Brüder
Mit ihrem ganzen Maß von Liebe hätten
Nicht meine Summ' erreicht.

Die Liebe Opheliens hat indes, trotz aller Innigkeit und Ausdauer, nicht den Charakter einer eigentlichen Leidenschaft, welche mit Allgewalt den ganzen Menschen beherrscht, sein ganzes Sein mit Glut durchdringt und ihn für seine Liebe alles hinzugeben bereit sein läßt. Einer solchen übermächtigen, fortreißenden Empfindung ist Ophelia überhaupt nicht fähig; ihre Empfindungen sind zart und sanft, sie ist keine leidenschaftliche Natur. Die Liebe ist ihr ein mildes, höchst beglückendes Gefühl, ein tiefes, süßes Bedürfnis, durch welches das innere Gleichgewicht indes nicht gestört wird. Auch hieraus erklärt es sich, daß sie den äußeren Einflüssen, die sie zum Abbruche des Verhältnisses mit Hamlet drängen, so wenig Widerstand entgegensetzt. Und so erfüllt sie auch der Verlust ihrer Liebe zwar mit wahrem Schmerz, der seine Furchen tief in ihre Seele gräbt, allein eine leidenschaftliche Erregung ist auch jetzt an ihr nicht zu bemerken.

Bei Hamlet dagegen ist, wie jede Empfindung, so auch die Liebe heftiger, leidenschaftlicher Natur; ebenso versetzt ihn der Abbruch des Verhältnisses in einen erregten, den ganzen Menschen erschütternden Schmerzzustand, der durch die damit verbundene Verletzung seines Selbstgefühls noch gesteigert erscheint. Das zeigt uns Opheliens Bericht über sein dringendes Werben (I, 3) einerseits, wie ihre Erzählung von seinem schmerzbewegten Abschied (II, 1) andrerseits. Auch daß er sich V, 1 am Grabe durch die verletzenden Worte des Laertes zu so leidenschaftlichem Aufbrausen hinreißen läßt, wird durch die Leidenschaftlichkeit seiner bisher zurückgedrängten Liebe erst ganz verständlich. Der etwas gekünstelte Liebesbrief, den Polonius in II, 2 produziert, fällt hiergegen nicht ins Gewicht; er ist nicht der reine Ausdruck von Hamlets Gefühlen, sondern gewissermaßen eine Konzession an die Hofsitte; er ahmt den gezierten, geschraubten Stil nach, in welchem man zu Shakespeares Zeiten in den Hofkreisen von der Liebe zu reden pflegte und durch welchen man die Gunst der Damen zu gewinnen suchte[7]). Daß solche Künsteleien an sich nicht

---

die Rede. Vgl. Bona in Heinrich VIc. III, 3; Viola in Was ihr wollt I, 5; Lorenzo im Kaufm. v. Venedig V, 1; Benedikt in Viel Lärm II, 1; ferner das Lied der Desdemona von der Weide in Othello IV, 3.

[7]) Vgl. die von Landmann, Der Euphuismus S. 99 f. und von Schwan in Englische Studien VI, 109 angeführten Stellen aus gleichzeitigen Schriften über die „complementall amorous high expressions". Auch in dem Stil dieses Briefes

Hamlets Sache sind, daß er sich in etwas ihm Fremdem versucht und daher auch nicht recht damit umzugehen weiß, das deutet er selbst an in den Worten: „O liebe Ophelia, es gelingt mir schlecht mit dem Silbenmaße; ich besitze die Kunst nicht, meine Seufzer zu messen", und der in diesen Dingen bewanderte Hofmann Polonius bestätigt dies gewissermaßen, wenn er beim Vorlesen des Briefs den darin gebrauchten Ausdruck beautified als eine schlechte, gemeine (vile), d. h. den Hofton verletzende Redensart rügt [8]). Erst die einfache, natürliche, herzliche Versicherung, die am Schlusse beigefügt ist: „aber daß ich dich bestens liebe, o Allerbeste, das glaube mir", zeigt uns wieder den wahren Hamlet. —

Das ist es, was uns der Dichter über den Charakter Opheliens und ihr Liebesverhältnis zu Hamlet gesagt oder angedeutet hat, und man hätte bei der ästhetisch-kritischen Betrachtung des Stücks wohl gethan, sich daran genügen zu lassen. Leider hat hier aber Goethe selbst den Anstoß zur Hereinziehung einer Frage gegeben, die für das Stück an sich gleichgültig ist, deren Erörterung aber zu den allergröbsten Mißverständnissen und Entstellungen geführt hat: die Frage nach der Beschaffenheit dieses Verhältnisses in sinnlicher Beziehung und nach der geschlechtlichen Reinheit und Keuschheit Opheliens.

Goethe hat, verleitet durch die Wahnsinnslieder der Ophelia, als einen Hauptzug ihres Wesens Sinnlichkeit und Lüsternheit hingestellt, ohne jedoch von seinem Standpunkte aus ihr damit zu nahe treten zu wollen. „Ihr ganzes Wesen schwebt in reifer, süßer Sinnlichkeit." „Ihre Einbildungskraft ist angesteckt, ihre stille Bescheidenheit atmet eine liebevolle Begierde, und sollte die bequeme Göttin Gelegenheit das Bäumchen schütteln, so würde die Frucht sogleich herabfallen" [9]).

Tieck hat dies dann noch überboten, indem er nicht nur Ophelien zur eitlen Kokette, sondern die ihr von Goethe zugeschriebene Begierde zur vollzogenen Thatsache machte. Der Dichter habe im ganzen Stücke andeuten wollen, „daß die Arme im Rausche der Leidenschaft und Hingebung dem liebenswürdigen Prinzen schon längst so viel gewährt hat, daß die Warnungen und Winke des Laertes viel zu spät kommen" [10]).

Nachdem einmal durch die Koryphäen ein solcher Grund gelegt war, ist die deutsche Kritik weiterhin mit einem dünkelhaften und wahrhaft fanatischen Sittlichkeitseifer, andrerseits aber auch mit einem Behagen, das unwillkürlich an pharisäische Scheinheiligkeit erinnert, über das unglückliche Mädchen her-

---

wollten manche, wie Dr. Conolly (s. Furness IV, 212), ein Zeichen von Hamlets Geisteskrankheit sehen.

[8]) Schlegel hat das „beautified" mit „liebreizend" wiedergegeben und damit der Rüge des Polonius eigentlich jeden Boden entzogen. Beautified heißt aber: schön gemacht; Hamlet will sich geziert ausdrücken und kommt dabei zu einem ganz unpassenden Ausdruck, als ob Ophelias Schönheit künstlich zurecht gemacht wäre, ähnlich wie der König III, 1 sagt: the harlot's cheek, beautied with plastering art.

[9]) Wilhelm Meister IV, 14.

[10]) Dramaturgische Blätter II, 85 ff.

gefallen, um ihren Charakter nach allen Tonarten zu verdächtigen und in den Schmutz zu ziehen, ihr alle Sittsamkeit und Ehrbarkeit abzusprechen, jedes Wort von ihr als verhüllte Lüsternheit zu brandmarken, ohne viel darnach zu fragen, ob es denn wohl in der Absicht des Dichters gelegen haben könne, den edlen Hamlet zu einer solchen Person in Liebe erglühen zu lassen. Man glaubte ihr noch wunder welches Kompliment zu machen, wenn man, wie Rümelin, sagte, sie sei nicht sinnlicher, als wir bei einer jungen Hofdame verzeihlich finden. Ja, ein Skribent Namens Storffrich (s. oben S. 131 Anm. 12) hat sich nicht entblödet, die Ungeheuerlichkeit drucken zu lassen: „Nichts Jungfräuliches war an ihr, als — ihr unverehelichter Stand." Da konnte Fr. Th. Vischer mit Recht ausrufen: „Ist kein Ritter für Ophelia da?" [11])

Was für Anhaltspunkte hat man nun für alle diese Häßlichkeiten? Da sind vor allem die paar Verse eines alten Volkslieds „Auf morgen ist Sankt Valentins Tag", die Ophelia IV, 5 in der Geistesverwirrung singt, und in deren anstößigem Inhalt man eine Enthüllung ihres wahren Wesens, eine Andeutung ihrer eigenen Erlebnisse sehen wollte. Goethe bemerkt darüber in Wilhelm Meister IV, 16: „Heimlich klangen die Töne der Lüsternheit in ihrer Seele, und wie oft mag sie versucht haben, gleich einer unvorsichtigen Wärterin, ihre Sinnlichkeit zur Ruhe zu singen mit Liedchen, die sie nur mehr wachhalten mußten. Zuletzt, da ihr jede Gewalt über sich selbst entrissen ist, da ihr Herz auf der Zunge schwebt, wird diese Zunge ihre Verräterin und in der Unschuld des Wahnsinns ergetzt sie sich vor König und Königin an dem Nachklange ihrer geliebten losen Lieder: vom Mädchen, das gewonnen ward; vom Mädchen, das zum Knaben schleicht, und so weiter." Diese Bemerkungen Goethes, wonach sich also im Wahnsinn Opheliens wahres Empfinden offenbaren soll, zeigen aber nur, daß er, der gegen alle Geisteskranke

[11]) Kritische Gänge N. F. II S. XXII, 94 ff. Ein solcher Ritter für Ophelia hatte sich schon vorher in England gefunden, der die Sache ernsthaft genommen und sich nur mit Mühe hatte abhalten lassen, den alten Tieck wegen seiner injuriösen Aeußerungen über Ophelia auf Pistolen zu fordern (vgl. die Mitteilung Bodenstedts in Westermanns Monatsheften XIX, 88; der Name des Ritters ist nicht genannt). — Als ich die oben angeführte Aeußerung Storffrichs gelesen hatte, glaubte ich darin das Aeußerste zu sehen, was kritikloser Fanatismus zu leisten im stande sei. Aber es sollte noch ärger kommen. Nach der Meinung Dietrichs (s. oben S. 129) ist Ophelia einfach guter Hoffnung, und das treibe sie in Wahnsinn und Tod. Ja, nicht genug damit: sie ist gar nicht die rechte Tochter des Polonius, sondern selbst ein uneheliches Kind; das verrate jener in II, 2 mit den Worten: „Ich hab' 'ne Tochter, hab' sie, weil sie mein", worin liege, daß er nicht recht wisse, wie er zu dieser Tochter gekommen sei. Will man solche Ungereimtheiten überhaupt einer Widerlegung wert halten, so ist einfach auf den englischen Text zu verweisen, wo die Worte lauten: „have, while (whilst) she is mine"; while oder whilst heißt aber nicht, wie Schlegel irrig übersetzt hat: weil, sondern: während, so lange als, wie denn Polonius in der 1. Quarto erläuternd hinzusetzt: for that we thinke, is surest, we often loose. — Eine andere Schrulle findet sich bei Gerth (s. oben S. 74). Dieser zweifelt zwar nicht an Opheliens Unschuld; aber im Wahnsinn habe sie die fixe Idee, diese verloren zu haben und bei den Worten: „Ich hoffe, alles wird gut gehen; wir müssen geduldig sein," denke sie sich einer Entbindung nahe!!

eine Abneigung hatte und nie welche sehen wollte[12]), von dem Wahnsinn, seinen Wirkungen und Symptomen keine richtige Kenntnis hatte; und ebenso wenig hatten die anderen eine solche, die ihm gefolgt sind. Aber Shakespeare — das hat gerade die neuere Psychiatrie in ganz überraschender Weise dargethan — kannte den Wahnsinn wie andere Geisteskrankheiten aufs genaueste und hat sie in naturwahrster Weise zu schildern gewußt[13]); eben deshalb ist er von denen, die sie *nicht* kannten, so sehr mißverstanden worden.

„Es ist ein weitverbreitetes Vorurteil," sagt eine unsrer ersten medizinischen Autoritäten, Carl Thiersch[14]), „daß im Wahnsinn die wahre Natur des Menschen zum Vorschein komme, — *gerade das Gegenteil ist der Fall.*" Es steht außer allem Zweifel, daß bei dieser schweren Form geistiger Erkrankung, bei welchem das Denken durch Wahnideen und Sinnestäuschungen beherrscht wird, sich auch eine tiefgreifende Veränderung des Empfindungslebens vollzieht, daß hier Empfindungen, Neigungen und Triebe auftauchen, die der betreffenden Person im gesunden Zustande völlig fremd waren. Eine sehr häufige Erscheinung ist es insbesondere, daß weibliche Kranke dieser Art sexuellen Reizungen ausgesetzt sind, welche dann zu entsprechenden Vorstellungen und weiterhin zu manchmal höchst unschicklichen Worten und Handlungen führen, die mit den Vorstellungen und Empfindungen des gesunden Zustands durchaus kontrastieren. In diesem und nur in diesem Sinne darf es verstanden werden, wenn der Dichter Ophelien in ihrer Geistesverwirrung jene zweideutigen Verse in den Mund gelegt hat. Er wollte damit ein Symptom des Wahnsinns schildern, und er hat sich hiermit wie auch durch die andern Züge, in denen er Opheliens Wahnsinn zum Ausdruck bringt, wiederum als der große Meister in der Darstellung krankhafter Seelenzerrüttung bewährt; aber zur Charakteristik der *gesunden* Ophelia sollten jene Verse wahrhaftig nicht dienen, dazu hätte sich der Dichter ganz anderer Mittel bedient[15]).

---

[12]) Vgl. Goethes Aeußerung über „Narren" und „Tollhäuser" bei Eckermann III, 224. Goethe sah in dem Geisteskranken nicht den *Kranken*, sondern nach der alten Vorstellung nur den *Narren*.

[13]) Siehe Elze, Shakespeare S. 460 ff., H. Neumann (Prof. der Psychiatrie), Ueber Lear und Ophelia, ein Vortrag, Breslau 1866, sowie die oben S. 152 Anm. 12 genannten Aufsätze.

[14]) Medizinische Glossen zum Hamlet in Lindaus Nord und Süd VI, 245.

[15]) Zum Belege seien hier die Aussprüche einiger medizinischer Schriftsteller über diese Frage mitgeteilt. So sagt Thiersch a. a. O.: „Diese Anklänge (an verlorenes Liebesglück) haben eine erotische Färbung und manche Kritiker, leider namentlich Deutsche, hielten sich dadurch für berechtigt, auf die Reinheit der unglücklichen Ophelia einen Schatten zu werfen, einen Schatten, der auf diese Kritiker zurückfällt; denn indem sie Shakespeares holde Blume geknickt, haben sie ihre Unkenntnis in Sachen des Wahnsinns gezeigt." Ferner Sigismund im Sh.-Jahrb. XVI, 117: „Ihre Sinnesdelirien sind bald trüber, bald heiterer Art und tragen eine auf geschlechtliche Regung hindeutende Färbung, wie dies bei weiblichen Kranken oft beobachtet wird, selbst bei solchen, die in gesunden Tagen sich durch Zurückhaltung und Sittsamkeit auszeichnen." Ueber Opheliens Wahnsinn überhaupt vgl. die zutreffenden Bemerkungen von Onimus in dem oben S. 152 genannten Aufsatz S. 650: „Malgré ses pleurs et le souvenir terrible

Will man hiergegen einwenden, daß, wenn Ophelia solche Lieder im Wahnsinn singt, sie sie doch auch in gesunden Tagen gekannt und verstanden haben muß, so ist zu erinnern, daß das Kennen und Verstehen einer Sache noch nicht eine Neigung dazu, eine innere Beschäftigung damit bedeutet. Glaubt man denn, daß ein erwachsenes junges Mädchen, und wenn sie die sittsamste „höhere Tochter" ist, von geschlechtlichen Dingen keine Vorstellung habe und daß alte Volkslieder, welche dergleichen in naiver Weise behandeln, ihr unbekannt bleiben werden? Oder glaubt man etwa, daß ein anständiges junges Mädchen erst durch seine Verheiratung zum Weib werde? Die Herren, welche mit ihrem sittlichen Anathem so rasch bei der Hand sind, können sich darauf verlassen: das vermag selbst unsre heutige Zeit mit all ihrer Prüderie nicht fertig zu bringen, geschweige denn die des Dichters, die vor dem Natürlichen noch nicht einen solchen Horror hatte, wie wir Modernen, die aber auch wußte, daß Unschuld und Sittsamkeit nicht mit Unkenntnis und Unnatur zusammenfallen. Daß ein junges Mädchen manches wissen kann, ohne deshalb Gefallen daran zu finden und ohne sich innerlich damit abzugeben, das hat uns zu allem Ueberfluß der Dichter selbst gesagt, und zwar durch den Mund einer seiner reinsten und kindlichsten Mädchengestalten, an deren Sittsamkeit wohl auch der rigoroseste Sittenrichter nichts auszusetzen haben wird, durch Perdita im Wintermärchen. Als hier IV, 3 der Hausierer eintreten und seine Lieder singen soll, sagt sie zu dem jungen Schäfer: „Verwarne ihn, daß er keine unschicklichen Sachen in seinen Liedern anbringt," und auf des Schäfers Bemerkung, daß es Hausierer gebe, die mehr auf sich haben, als sie sich vorstelle, erwiedert sie: „Ja, guter Bruder, oder mir vorstellen mag" (or go about to think). Sie kennt diese Lieder (the wenches' song) sehr wohl, aber sie will sie nicht hören und sich ihren Inhalt nicht vorstellen. Und nun denke man sich Perdita wahnsinnig, und sie wird uns, wie Ophelia, alle diese Lieder selbst vorsingen.

Hatte man in den Wahnsinnsliedern der Ophelia einmal den Beweis ihrer lüsternen Sinnlichkeit erblickt, so kam man leicht dazu, noch weitere Anzeichen dafür im Stücke ausfindig zu machen. So wollten Tieck und andere

---

du trépas de son père, elle a des momens de gaîté exagérée. Quel contraste émouvant et vrai entre ces chants, ces fleurs dont elle fait des couronnes, ces rires nerveux, et ces brusques retours de tristesse! C'est bien la folie d'une jeune fille, différent essentiellement par ses symptômes de celle d'autres malades du même genre, de celle du roi Lear par exemple. La vivacité et les grâces charmantes de la jeunesse percent dans tous les actes d'Ophélie; on sent que l'affection est accidentelle et subite, qu'elle ne résulte point d'un organisme prédisposé aux troubles de l'intelligence. Il y a encore bien de la finesse d'observation à montrer cette jeune fille si pure, si naïve, perdant tout à coup, par le fait même de la maladie, le sentiment de la pudeur; la veille elle eût rougi en entendant la chanson qu'elle chante elle-même. — Nur insofern stehen diese Lieder Opheliens mit ihren Empfindungen im gesunden Zustand im Zusammenhange, als sich in ihnen ein dunkler Nachklang ihrer unglücklichen Liebe kund gibt, wie diese ja auch zur Herbeiführung ihrer Zerrüttung mit beigetragen hat.

nach ihm ein ganz sicheres Zeichen ihres Fehltritts darin sehen, daß sie, als sie im Wahnsinn Blumen austeilt, für die Königin und für sich selbst die Raute bestimmt. Denn die Raute (englisch: rue) sei, wie das Wort zeige, das Sinnbild der Reue (ebenfalls: rue); wie sie die Königin wegen ihrer unerlaubten Ehe damit zur Reue bringen wolle, so behalte sie für sich davon aus Reue wegen ihrer eigenen Sünde; die Königin solle ihre Raute mit einem Abzeichen tragen, weil ihre Sünde die größere sei. Ich will davon absehen, daß Ophelia, die von dem vorangegangenen Ehebruche der Königin nichts weiß, deren mit Zustimmung der Großen des Reichs geschlossene zweite Ehe wohl nicht für unerlaubt halten kann, und daß das Abzeichen, mit dem die Königin ihre Raute tragen soll, sich einfach genug aus ihrer königlichen Würde erklärt, die Ophelia ja erkannt hat („Wo ist die schöne Majestät von Dänemark?"). Aber auch die von Tieck angenommene Symbolik der Raute selbst, die ihm so viele nachgesprochen haben, trifft gar nicht zu. To rue heißt zwar auch bereuen; die eigentliche Bedeutung, und zwar gerade bei Shakespeare, ist aber: beklagen, bemitleiden[16]), und nur in diesem Sinne dient die Raute als Symbol; eben deshalb wird sie auch, wie hier von Ophelia, herbe of grace, Gnadenkraut, d. h. Kraut des Erbarmens genannt[17]). Daß auch der Dichter lediglich diese Symbolik im Auge hat, ergibt sich aus den beiden anderen Stellen, wo er die Raute ebenfalls eine symbolische Rolle spielen läßt. Die eine Stelle findet sich in Richard II. III, 5 a. E.; hier sagt der Gärtner, als sich die Königin auf die Nachricht vom Sturze ihres Gemahls weinend entfernt hat:

Here did she fall a tear; here in this place
I'll set a bank of rue, sour herbe of grace:
Rue, even for ruth, here shortly shall be seen,
In the remembrance of a weeping queen.

In der Schlegelschen Uebersetzung der beiden letzten Zeilen:

Reumütig wird die Raute bald erscheinen,
Und Thränen einer Königin beweinen,

ist das wesentliche remembrance nicht genügend zum Ausdruck gebracht, vor allem aber das „even for ruth" mit „reumütig" geradezu falsch wiedergegeben. Ruth ist gleich pity und bedeutet nicht Reue, sondern Mitleid, Erbarmen. „Rue, even for ruth" will gerade den Sinn des Symbols bezeichnen und stellt außer Zweifel, daß an Reue dabei nicht gedacht ist.

Die andere Stelle ist Wintermärchen IV, 3, wo Perdita sagt:

Würd'ge Herrn,
Für euch ist Rosmarin und Raute; Frische
Und Duft bewahren sie den ganzen Winter:
Sei Gnad' und Angedenken (grace and remembrance) euer Teil,

---

[16]) Vgl. Schmidt, Sh.-Lexikon unter rue.

[17]) Die Worte Ophelias in IV, 5: „We may call it herbe-grace o' Sundays" sind von Schlegel weggelassen.

worauf Polyxenes erwiedert: „dem Alter ziemend schenkst du uns Winterblumen.“ Wie Ophelia, so nennt hier auch Perdita Rosmarin und Raute zusammen, und es ergibt sich aus ihren Worten, daß beide Aehnliches bedeuten, daß sie die Blumen des mitleidvollen Gedenkens, des Erbarmens sind und daß diese trübe Bedeutung mit ihrer Eigenschaft als Winterblumen zusammenhängt. Mit Sünde und Reue hat also die Raute Opheliens nichts zu thun; wie die andern Blumen, die sie austeilt, bezieht sie sich lediglich auf die Klage um den getöteten Vater, das Gedenken an ihn, das Mitleid mit ihm [18]).

Die Neigung Opheliens zur Sinnlichkeit wollte Goethe ferner in den Warnungen des Laertes und Polonius in I, 3 bestätigt finden: „Wissen wir doch gleich zu Anfang des Stücks, womit das Gemüt des guten Kindes beschäftigt ist. Stille lebte sie vor sich hin, aber kaum verbarg sie ihre Sehnsucht, ihre Wünsche.“ „Das gute Herz überläßt sich so ganz seinem Verlangen, daß Vater und Bruder beide fürchten, beide geradezu und unbescheiden warnen.“ Tieck war es dann wieder, der schon hinter Opheliens halb trauriger, halb zweifelnder Frage: „weiter nichts?“, mit der sie dem Laertes erwiedert, als dieser Hamlets Liebe für bloße Tändelei erklärt, Unrat witterte und der ihre oben S. 253 angeführte neckische Gegenmahnung an den Bruder im Munde eines unschuldigen Mädchens nicht begreifen wollte.

Aber das beruht doch alles auf sehr ungenauer Betrachtung der Worte des Dichters. Wenn Ophelia bei ihrer zweifelnden Frage „weiter nichts?“ sich innerlich eines anderen und mehreren bewußt ist, als bloßer Tändelei, so kann sie dabei doch unmöglich Sinnlichkeit, die ja auch mit bloßem „Liebsgetändel“ sehr wohl vereinbar ist, sondern nur Ernstlichkeit und Beständigkeit von Hamlets Liebe im Auge haben, und gerade ihre kurze Erwiederung und ihre unbefangene Gegenmahnung an den Bruder zeigt, wenn wir sie nicht für eine abgefeimte, aller Scham entblößte Kokette halten sollen, am besten, daß sie sich keiner Schuld bewußt ist und daß sie die Sache überhaupt nicht so

---

[18]) Wie die Königin, so soll Ophelia nach der gewöhnlichen, ebenfalls auf Tieck zurückgehenden Meinung auch den König mit den ihm gereichten Blumen, Fenchel und Aglei, charakterisieren wollen, indem erstere Schmeichelei, aber auch Sinnlichkeit, letztere Untreue bedeute. Diese Deutungen entstammen aber lediglich der Phantasie Tiecks. Nach Hensens Ansicht (Sh.-Jahrb. XIII, 227 ff.) soll Ophelia mit diesen Blumen geradezu richtend und verurteilend auftreten, — sie, die wahnsinnige Ophelia, die selbst in ihren gesunden Tagen von den Verbrechen des Königs keine Ahnung hatte! Ueberhaupt macht sich in der Kritik das Bestreben geltend, in allem und jedem, was Ophelia in ihrem Wahnsinn spricht, Anspielungen auf die Begebenheiten des Stücks zu sehen, die zu deren Erklärung bestimmt seien. Man verkennt damit die Art unsres Dichters vollständig, der seine dramatischen Figuren nie etwas anderes sagen läßt, als was ihnen und ihrer jeweiligen Situation angemessen ist. So haben auch die Lieder, Reden und Blumen der wahnsinnigen Ophelia keine andere Bedeutung als die, Ausdruck ihres Wahnsinns zu sein, und die Begebenheiten des Stücks reflektieren sich darin nur soweit, als dies für sie und ihren Zustand möglich und für denselben charakteristisch ist. Daß sich solche Kranken mit Blumen schmücken, sie verschenken und singen, hat der Dichter der Natur selbst abgelauscht; vgl. Neumann, Ueber Lear und Ophelia S. 13.

gefährlich ansieht wie jener [19]). Die Warnungen des Laertes und die Mahnungen des Polonius aber gründen sich, wie die Worte des Dichters doch deutlich ergeben, nicht darauf, daß sie bei Ophelien einen besonderen Hang zur Sinnlichkeit annehmen oder ihre Tugend in Zweifel ziehen, sondern einerseits darauf, daß sie an dem Ernst und der Ehrlichkeit von Hamlets Absichten zweifeln, auch eine Verbindung mit ihm als durch seinen Rang und die Staatsraison ausgeschlossen ansehen, andererseits aber auf Opheliens jugendliche Unerfahrenheit, welche die Gefahren eines solchen Liebesverhältnisses mit einem Prinzen noch nicht kennt und ihnen gerade deshalb leicht zum Opfer fallen kann. Deshalb sagt Laertes zu ihr:

Es nagt der Wurm des Frühlings Kinder an,
Zu oft noch eh' die Knospe sich erschließt,
Und in der Früh' und frischem Tau der Jugend
Ist gift'ger Anhauch am gefährlichsten.

Und Polonius in seiner derberen Manier erwiedert ihr, da sie von Hamlets Zuneigung spricht:

Zuneigung? Puh! [20]) Ihr sprecht wie junges Blut (like a green girl),
In solchen Fährlichkeiten (perilous circumstance) unbewandert,

und weiter, da sie sagt, sie wisse nicht, was sie denken solle:

So hört's denn: denkt, ihr seid ein dummes Ding (a baby),
Daß ihr für baar Anträge habt genommen,
Die ohn' Ertrag sind.

So ist es gerade ihre jugendliche Unschuld, die Vater und Bruder zu ihren Warnungen Anlaß geben. Die Gefahr aber, der die Unschuld ausgesetzt ist, besteht darin, daß sie ihrer Neigung arglos nachgibt und daß hierdurch die in ihr schlummernde Sinnlichkeit geweckt werden kann. In jedem Menschen steckt doch nun einmal — das werden selbst die Herren Sittenrichter zugeben müssen, wenn sie es auch, auf dem Papiere wenigstens, beklagen mögen — ein gewisses Maß von Sinnlichkeit, und daß diese bei liebender Jugend leicht rege gemacht werden kann, ist ebensowenig zu bestreiten, als daß diese Möglichkeit der Reinheit und Unschuld einer Neigung keinen Eintrag thut. Ist aber die Sinnlichkeit einmal rege gemacht, dann ist auch die Tugendhafteste nicht vor Gefahr sicher. Um diese Gefahr zu verhüten, warnt Laertes

---

[19]) Coleridge bemerkt zu dieser Antwort Opheliens sehr richtig: „You will observe in Ophelia's short and generall answer to the long speech of Laertes the natural carelessness of innocence, which cannot think such a code of cautions and prudences necessary to its own preservation (angeführt bei Furness, New Var. Ed. III, 64).

[20]) Mit Unrecht hat Schlegel das spöttische „Pooh!" des englischen Textes, womit sich Polonius über Opheliens unerfahrene Einfalt lustig macht, zu einem bloß geringschätzigen „Pah" abgeschwächt. Auch ist es nach, nicht, wie bei Schlegel, vor „Zuneigung" zu stellen (Affection? pooh!), da es im Vortrag stark betont und etwas hingezogen werden muß. Polonius thut dabei, als ob er sich kaum das Lachen halten könnte über die Naivität des grünen Dings. Das „Puh" hat hier natürlich eine ganz andere Bedeutung, als in V, 1, worüber oben S. 151 Anm. 10 zu vergleichen ist.

die Schwester, nicht etwa sich ihrer Sinnlichkeit, sondern sich ihrer Neigung allzusehr hinzugeben:

Und halte dich im Hintergrund der Neigung (affection),
Fern von dem Schuß und Anfall der Begier (desire)[21];

deshalb mahnt er sie zur Vorsicht:

Sei denn behutsam! Furcht gibt Sicherheit,
Auch ohne Feind hat Jugend innern Streit.

Gerade diese Mahnung zur Vorsicht ist nun aber von der neueren Kritik nicht nur Laertes sehr verübelt, sondern auch gegen Ophelien zu dem Vorwurfe benutzt worden, daß nur die Furcht vor den schädlichen Folgen sie vor der Unsittlichkeit bewahren könne. Da sehe man es ja, daß es diesen Menschen nicht um Sittlichkeit und Keuschheit selbst, sondern nur um Wahrung des guten Scheins, des äußeren Ansehens zu thun sei[22]. Aber damit wird der Sinn jener Worte völlig verdreht. Laertes mahnt die Schwester doch nicht zur Furcht vor den Folgen eines Fehltritts, sondern vor diesem selbst; er mahnt sie zur Vorsicht in ihrem Verhalten, damit es nicht zu einem Fehltritt komme, sie soll sich der Gefahr eines solchen nicht aussetzen. Dem jugendlichen Gemüt sei es schon schwer, den Trieben des eigenen Innern Widerstand zu leisten (Youth to itself rebels, though non else near), um wieviel schwerer, wenn der innere Trieb noch von außen angestachelt wird. Da sei es am besten, man traue seiner Kraft nicht zu viel zu, sondern suche einem solchen Kampfe auszuweichen; Vorsicht und Furcht gebe hier, nicht die einzige, sondern die beste Sicherheit: „best safety lies in fear“[23]. Und wenn

[21]) In der 1. Quarto sagt in gleichem Sinne Polonius zu Ophelia:

Receive non of his letters,
Refuse his tokens, both of them are keyes
To unlocke chastitie unto desire.

[22]) Man glaube nicht, daß ich übertreibe. So sagt einer der besonneneren neueren Hamlet-Kritiker, Robert Prölß (Hamlet S. 208 f.), in Bezug auf die angeführte Stelle: „Möglich, daß das, was Laertes ihr glaubt empfehlen zu sollen, Vorsicht und Furcht, ihr auch wirklich allein noch eine gewisse Sicherheit gab. Denn es scheint, daß diese Menschen den Fehltritt nicht an sich, sondern immer nur um seiner Folgen willen scheuten, und sich denselben einander gerade so weit nachsahen, als sie dadurch nichts in der Schätzung der Welt einzubüßen Gefahr liefen.“ Aehnlich J. Schiller (in Luthardts Zeitschr. für kirchl. Wissensch. u. kirchl. Leben 1885 S. 224): „Wer freilich darin das Kundgeben einer besonders ehrenhaften Gesinnung des Laertes vermuten will, der würde demselben zu viel Ehre erweisen; — — es ist ihm bei seiner Mahnung mehr um die äußere Ehre als um die innere Tugendhaftigkeit der Schwester zu thun.“

[23]) Auch sonst betont Shakespeare mehrfach die Gefahren eines zu großen Sicherheitsgefühls; so in Troilus II, 2:

The wound of peace is surety,
Surety secure; but modest doubt is call'd
The beacon of the wise.

Dann Macbeth III, 5:

And you all know, security
Is mortal's chiefest enemy.

er die Schwester zugleich ermahnt, zu bedenken, „was ihre Ehre leiden kann, wenn sie zu gläubig seinem Liede lauscht", so ist doch wahrhaftig die Ehre, die weibliche Ehre, nicht etwas bloß Aeußerliches und sie steht doch zur Sittlichkeit nicht im Gegensatz, wie eine durch ihren Sittlichkeitsfanatismus geradezu verblendete Kritik sich und uns einreden will. Daß die Warnung des Laertes nicht in solchem Sinne gemeint ist und von Ophelia auch nicht so aufgefaßt wird, hätte man schon aus ihrer Erwiederung entnehmen können, daß er ihr nicht den steilen Dornenweg zum Himmel zeigen solle, um selbst den blum'gen Pfad der Lust zu betreten.

So erscheint denn die Mahnung des Laertes zur Vorsicht und das durchgreifendere Verbot des Polonius, da sie beide Hamlets Absichten nicht trauen, von ihrem Standpunkte aus ganz gerechtfertigt, ohne daß damit auf Opheliens sittliche Reinheit der geringste Makel fiele; im Gegenteil: diese bildet die Voraussetzung und soll ihr gerade hierdurch bewahrt werden. Nur so erklärt sich auch die unbefangen neckische Antwort Opheliens auf die guten Lehren (this good lesson) des Laertes; hätte er ihre Tugend in Frage gestellt, so würde sie wohl anders erwiedert haben. Man vergleiche nur, wie sie erschrocken und bestürzt nur ein kurzes „My lord!" hervorbringen kann, als Hamlet III, 1 durch die höhnische Frage: „Seid ihr tugendhaft?" ihre Tugend in Zweifel zu ziehen scheint.

Auch darin kann sodann ein Grund gegen Opheliens Reinheit nicht gefunden werden, daß die Gefahr, um die es sich hier handelt, ihr, einem jungen Mädchen, gegenüber mit deutlichen Worten bezeichnet wird, — gerade ihrer Unerfahrenheit wegen mußte dies ja geschehen; ebensowenig darin, daß sie die Warnung versteht und dem Bruder mit einer gleichen dient. Ophelia ist ja nicht eine unsrer modernen Familientöchter, vor deren prüden Ohren natürliche Dinge nicht berührt werden dürfen. Das 16. Jahrhundert war hierin noch unbefangener und meinte, daß nicht das Reden hierüber, sondern die Art und der Ton des Redens für die Tugend junger Mädchen bedenklich sei. Die Art aber, in der hier Laertes und Polonius ihre Warnungen vorbringen, ist durchaus ernst, wohlmeinend und ohne jede Frivolität. Man höre nur einmal unbefangen auf die herrlich poetische Sprache, die der Dichter besonders Laertes in den Mund legt, und man wird, wenn man nur überhaupt für Poesie empfänglich ist, sicher finden, daß diese aufrichtigen, herzlichen Warnungen, ebenso wie die derberen Zurechtweisungen des Polonius, nichts an sich haben, was ein durch übertriebene Prüderie noch nicht entstelltes weibliches Zartgefühl verletzen könnte. Ein „unbescheidenes" Warnen, wie Goethe meinte, kann ich darin durchaus nicht erkennen und es sollte nach der Absicht des Dichters auch ganz gewiß nicht darin liegen.

Einen letzten Beweis für Opheliens Sinnlichkeit wollte man endlich noch darin sehen, daß sie sich vor und während der Schauspielaufführung in III, 2 von Hamlet allerlei wenig anständige Dinge sagen läßt; „er behandelt sie ohne Achtung, die sie ihm längst nicht mehr zu verdienen scheint", meinte Tieck. Allein einerseits nimmt sie die betreffenden Aeußerungen Hamlets

nicht einfach hin, sondern sucht sie, allerdings in ihrer ruhigen, bescheidenen, etwas verlegenen Weise, abzulehnen; andererseits beruhen die Schlüpfrigkeiten, die sich Hamlet in dieser Scene gegen Ophelien erlaubt, nicht auf Mißachtung, — was wäre das auch für ein Mann, der die Geliebte darum verachtete, daß sie ihm zu viel gewährte, — sondern sie erklären sich daraus, daß er das Verhältnis zu ihr jetzt als gelöst betrachtet und sie nun wie eine gewöhnliche Hofdame behandeln will. Deshalb treibt er mit ihr, seiner momentanen Stimmung und seinem momentanen Zweck entsprechend, ausgelassene Scherze (your only jig-maker), wie sie in jener Zeit, ohne Anstoß zu erregen, am Hofe und in den Hofkreisen üblich waren. Was Hamlet hier zu Ophelien sagt, ist nicht schlimmer, als was die Hofdamen in „Verlorene Liebesmüh'", Rosalinde in „Wie es euch gefällt", Beatrice in „Viel Lärm um Nichts" u. a. gelegentlich selbst sagen, und alle diese Damen wird man doch wohl nicht für sittlich defekte Frauenzimmer ansehen wollen [24]).

So bleibt denn für all jene Verunglimpfungen, die man auf Ophelien gehäuft hat, kein einziger Anhalt übrig und wir müssen Grillparzer beitreten, wenn er gegen Tieck bemerkte: „Wer in Ophelien die Unschuld nicht erkannt, der hat noch wenig Unschuld gesehen" [25]). —

Mit der Sittlichkeit und Sinnlichkeit Opheliens hat die Frage, wie weit es zwischen ihr und Hamlet gekommen war, an sich eigentlich nichts zu thun. Ein Mädchen kann sich in der Leidenschaft einmal vergessen, ohne daß deshalb gleich ihrem Charakter ein Vorwurf zu machen wäre. Auch eine Verführte kann in ihrem Gemüte noch rein und unschuldig sein; es braucht hierfür nur an Gretchen im „Faust" erinnert zu werden, worauf Fr. Th. Vischer mit Recht aufmerksam macht. Wenn daher die Sache auch so läge, wie Tieck und

---

[24]) Unter den mancherlei Erklärungen, welche diese Aeußerungen Hamlets zu Ophelia gefunden haben, will ich hier der Merkwürdigkeit halber nur noch die ganz verzwickte von J. F. Pries (Ueber Shakespeares Hamlet S. 54 f.) erwähnen. Darnach will nämlich Hamlet den König damit ärgern, und zwar aus Eifersucht, weil er bemerkt habe, daß dieser alte Sünder auch auf Ophelien ein Auge geworfen hat. — Uebrigens ist zu bemerken, daß Hamlet die Worte: „That 's a fair thought to lie between maids' legs" (nach Philinens Meinung der schönste Gedanke im Hamlet) nicht zu Ophelia, sondern, wie sich aus deren Frage: „What is, my lord?" und seiner Antwort: „Nothing" ergibt, für sich sagt, so daß sie es nicht versteht.

[25]) Grillparzer, Sämtl. Werke, 3. Ausg. IX S. 241. Dem Obigen ist übrigens noch zuzufügen, daß auch der Umstand, daß Hamlet seinen Liebesbrief an „ihren trefflich weißen (excellent-white) Busen" richtet, Verdacht gegen Opheliens Sittlichkeit erregt hat. Dagegen ist einfach auf Veroneser III, 1 zu verweisen, wo Proteus zu Valentin sagt:

Schick' deine Briefe her, bist du auch fern;
Die sende mir und ich beförd're sie
In den milchweißen Busen deiner Sylvia.

Die Erklärung gibt eine in Schmidts Sh.-Lexikon unter bosom angeführte Notiz aus Nares: „Women anciently had a pocket in the fore part of their stays, in which they not only carried love-letters and love-tokens, but even their money and materials for needlework." Vgl. dazu auch oben bei Anm. 7.

so viele andere nach ihm gesagt haben, so würde das Bild, das wir von Ophelien haben, hierdurch allein noch nicht geändert werden. Der Umstand wäre für das Stück ziemlich gleichgültig und der Dichter hat uns deshalb auch nichts darüber gesagt. Es ist daher eine ganz unberechtigte Neugier, wo nicht Schlimmeres, wenn die Kritiker sich fort und fort mit dieser diskreten Frage glauben beschäftigen zu müssen.

Da aber diese Neugier nun einmal nicht zur Ruhe kommen und man immer wieder aus diesem Punkte Schlüsse auf Opheliens Charakter ziehen will, so sei hier gesagt, daß alles, was wir aus dem Stücke über Ophelien und ihr Verhältnis zu Hamlet erfahren, darauf hinweist, daß dieses Verhältnis ein durchaus keusches gewesen, und daß für das Gegenteil in dem Stücke selbst absolut nichts zu finden ist. Schon die Leidenschaftslosigkeit Opheliens läßt nicht annehmen, daß sie sich zu einem Fehltritte habe hinreißen lassen. In I, 3 sagt sie ihrem Vater: „Er hat mit seiner Lieb' in mich gedrungen in aller Ehr' und Sitte"; wie kann man diesem einfachen, aufrichtigen Bekenntnis den Glauben versagen wollen? Bei dem Begräbnis V, 1 läßt der Dichter den „harten Priester", der wegen des Selbstmords so engherzige Bedenken hat, ihr doch „den Mädchenkranz" und „das Bestreun mit jungfräulichen Blumen" zugestehen. Was sollte das für einen Sinn und Zweck haben, wenn der Dichter — und dieser hat die Frage doch wohl zu entscheiden — trotzdem ihre Jungfrauschaft hätte in Zweifel stellen wollen? Und wenn Hamlet selbst, der es doch wissen müßte, in dem bitteren Gespräch III, 1 ihre Tugend davor warnt, sich durch ihre Schönheit berücken zu lassen, wenn er ihr weiter zu ihrer Heirat den Fluch mitgibt: „sei so keusch wie Eis, so rein wie Schnee, du wirst der Verleumdung nicht entgehn" [26]), und sie deshalb auffordert, in ein Kloster zu gehn, — so liegt darin trotz aller Ironie doch jedenfalls so viel, daß er ihre Reinheit und Keuschheit bis dahin für intakt ansieht.

Und endlich ist zu beachten, daß Shakespeare, wenn er in Ophelien eine Gefallene hätte darstellen wollen, sich gewiß nicht gescheut hätte, dies deutlich auszusprechen. Er pflegt doch sonst in solchen Fragen kein Blatt vor den Mund zu nehmen, sondern die Dinge ruhig beim Namen zu nennen, wodurch er sich meines Erachtens sehr zu seinem Vorteil von den modernen Sittlichkeitsphilistern unterscheidet, die über jede Regung der Sinnlichkeit in moralische Entrüstung geraten, dabei aber mit Eifer diesen Dingen nachspüren, überall Verfängliches wittern, um dann ihre Gedanken mit innerem Behagen darin spazieren gehen zu lassen. Deren Einbildungskraft ist „angesteckt", nicht diejenige Opheliens.

Ich würde es als einen besonderen Gewinn dieses Buches betrachten,

[26]) Diejenigen, welche unsrem Dichter das Vermögen zuschreiben, in die Zukunft zu sehen und spätere Dinge in seinen Dichtungen zu antizipieren, hätten nicht unterlassen sollen, sich für ihre Ansicht auf diese Stelle zu berufen. Denn mit den Verleumdungen, denen Ophelia nicht entgehen wird, hat der Dichter doch offenbar nichts anderes im Auge gehabt, als die spätere deutsche Hamlet-Kritik.

wenn es gelungen wäre, damit jenen häßlichen und widerwärtigen Erörterungen über die Sinnlichkeit Opheliens u. s. w., die nur dazu dienen, uns die Freude an dieser reizenden und rührenden poetischen Erscheinung zu verderben, ein für allemal ein Ende zu machen und sie fernerhin aus der Hamlet-Litteratur zu verbannen.

2. Der Abbruch des Verhältnisses.

So also steht es mit der Liebe Hamlets und Ophelias. Diese Liebe erleidet nun aber, wie bemerkt, einen *Bruch*, und gerade dieser Bruch ist es, der für unsre Tragödie hauptsächlich von Wichtigkeit ist. Die vielen Mißverständnisse, welchen auch dieser Punkt bisher ausgesetzt war, machen eine nähere Erörterung desselben, zunächst abgesehen von seiner Einwirkung auf die Haupthandlung, erforderlich.

Das Verhältnis und der intime Verkehr zwischen den beiden Liebenden erwecken beim Bruder wie beim Vater Besorgnisse und letzterer untersagt Ophelien geradezu den Verkehr mit Hamlet. Ophelia, hierdurch bedenklich gemacht, aber in ihrer Liebe nicht erschüttert, fügt sich dem väterlichen Gebote ohne Widerrede: „Ich will gehorchen, Herr". So weist sie denn, wie sie II, 1 dem Vater mitteilt, Hamlets Briefe zurück, liefert die früher erhaltenen aus und weigert ihm den Zutritt [1]).

Hamlet, dem der Schlüssel zu diesem plötzlich zurückhaltenden Benehmen Opheliens fehlt, muß dies dahin auffassen, daß sie, vielleicht beeinflußt durch ihren Vater, an der Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit seiner Liebe zweifelt und dadurch in ihrer eigenen Liebe wankend, daß sie untreu geworden ist. Letzteres anzunehmen liegt ihm um so näher, als er eben erst die Erfahrung mit der Treulosigkeit seiner Mutter gemacht hat. Daß er aber von Ophelien zurückgewiesen wird, kränkt nicht nur seine *Liebe*, sondern auch seinen *Stolz* und sein *Selbstgefühl*; seinem Willen wird damit entgegen getreten, er sieht darin ein Zeichen von Geringschätzung und Mißachtung, und das kann er, wie wir wissen, am wenigsten vertragen. So bemächtigt sich seiner neben dem Schmerz gekränkter Liebe ein heftiger Unwille gegen Ophelien und er leidet darunter um so mehr, als er bereits durch die sonstigen Erfahrungen der letzten Zeit, durch den Zwiespalt, den das Gebot des Geistes in seine Seele geworfen, in

[1]) Sittlichkeitsfanatiker, wie Döring, Tschischwitz u. a., sehen in diesem kindlichen Gehorsam Opheliens eine schwere Verschuldung, eine urteilslose Pietät u. dergl. Wie würden sie aber erst gezetert haben, wenn Ophelia dem Vater den Gehorsam verweigert und damit das vierte Gebot übertreten hätte! Man sehe nur, wie manche deutsche Kritiker über Julia hergefallen sind, weil sie sich hinter dem Rücken ihrer Eltern mit Romeo vermählte. — Das Verhalten Ophelias widerlegt übrigens die von *Wetz* (Shakespeare vom Standpunkte der vergleich. Litt.-Geschichte I, 423 ff.) aufgestellte Behauptung, daß die Mädchen Shakespeares ihre Liebe *niemals* der Rücksicht auf die Eltern unterordneten und sich durch äußere Hindernisse in der Hingabe an ihre Liebe nie beirren ließen. Das bestimmende Moment für Ophelien ist eben doch das väterliche Gebot, worauf sie sich II, 1 ausdrücklich beruft.

jenen trübseligen Zustand versetzt ist, den wir kennen gelernt haben. Nun reißt ihm auch der letzte Hoffnungsanker: Ophelia. Eine tiefe Verstörung ergreift sein Wesen, so daß er selbst auf sein Aeußeres kein Acht mehr hat, seine Kleidung vernachlässigt. Daß es zwischen ihm und Ophelien für alle Zeiten vorbei ist, das steht ihm sofort fest; sie hat sich zu schwer an ihm vergangen, und sie um Liebe und Vertrauen zu bitten, dazu ist er nicht der Mann. Aber einmal muß er die trotzdem über alles Geliebte noch sehen, ihr noch einmal die Hand drücken, noch einmal in diese lieben falschen Augen blicken, wenn er ihr auch nichts mehr zu sagen hat, — noch einmal, zum letztenmal, und dann aus für immer! So kommt es zu jenem Abschiedsbesuche, von welchem Ophelia in II, 1 ganz entsetzt ihrem Vater berichtet:

Als ich in meinem Zimmer näht', auf einmal
Prinz Hamlet — mit ganz ungeknöpftem Wams [2]),
Kein Hut auf seinem Kopf, die Strümpfe schmutzig
Und ungebunden auf den Knöcheln hängend;
Bleich wie sein Hemde, schlotternd mit den Knie'n;
Mit einem Blick von Jammer so erfüllt,
Als wär' er aus der Hölle losgelassen,
Um Greuel kund zu thun, — so tritt er vor mich.
— —
Er griff mich bei der Hand und hielt mich fest,
Dann lehnt er sich zurück, so lang sein Arm,
Und mit der andern Hand so überm Auge,
Betrachtet er so prüfend mein Gesicht,
Als wollt' er's zeichnen. Lange stand er so;
Zuletzt ein wenig schüttelnd meine Hand,
Und dreimal auf und ab den Kopf bewegend [3]),
Holt er solch einen bangen tiefen Seufzer,
Als sollt' er seinen ganzen Bau zertrümmern
Und endigen sein Dasein. Dies gethan,
Läßt er mich gehn; und über seine Schultern
Den Kopf zurückgedreht, schien er den Weg
Zu finden ohne seine Augen; denn
Er ging zur Thür hinaus ohn' ihre Hilfe,
Und wandte bis zuletzt ihr Licht auf mich.

---

[2]) With his doublet all unbrac'd. Die Schlegelsche Uebersetzung: „mit ganz aufgeriss'nem Wams" bringt einen dem Original fremden Zug der Gewaltsamkeit in die Stelle, der zu einer falschen Auffassung von Hamlets Stimmung und Absicht verleitet. Es handelt sich nur um einen vernachlässigten, nicht um einen gewaltsam und absichtlich erst in Unordnung gebrachten Anzug. Ebenso ist in der zweitfolgenden Zeile ungarter'd von Schlegel ungenau mit losgebunden übersetzt; es heißt ungebunden. Man sieht hier recht, wie jede Kleinigkeit des Ausdrucks von Wichtigkeit für den Sinn des Ganzen sein kann.

[3]) So habe ich die unrichtige und sinnstörende Schlegelsche Uebersetzung dieser Zeile: „Und dreimal hin und her den Kopf so wägend" zu verbessern gesucht. Im Original lautet der Vers: „And thrice his head thus waving up and down." To wave bezeichnet die auf und ab, nicht hin und her, gehende Wellenbewegung; das Kopfnicken aber hat eine ganz andere Bedeutung als das Kopfwiegen. (Ebenso ist in Coriolan III, 2, 77 waving thy head falsch mit „den Kopf so wiegend", statt „beugend" wiedergegeben.)

Polonius und Ophelia sehen in diesem Gebahren Hamlets ein Zeichen seines Wahnsinns, sie halten ihn für „verrückt aus Liebe". Aber nicht nur diese beiden, sondern auch die Hamlet-Kritik ist bei der Auffassung dieses Auftritts allermeist in die Irre gegangen [4]).

Manche glaubten, Hamlet habe hier bei seiner Geliebten den Wahnsinnigen spielen wollen, ja Tieck meinte, er sei grausam genug gewesen, seine Rolle gerade bei ihr zu beginnen. Allein vergebens fragt man sich, welchen vernünftigen Zweck Hamlet damit verbunden haben könnte, gerade Ophelien gegenüber, in deren Haus und Gemach, sich wahnsinnig zu stellen; zudem leuchtet aus dem ganzen Bericht hervor, daß es sich hier um Wahrheit und nicht um Verstellung handelt [5]).

Andere erkannten in dem Besuche Hamlets zwar richtig einen Abschied, aber sie irrten in dem Motive desselben. Einige meinten, er nehme Abschied von Ophelia wegen der traurigen Erfahrungen, die er mit der eigenen Mutter gemacht, die ihm das ganze Geschlecht verleidet hätten, — eine sonderbare Annahme, die schon daran scheitert, daß er im ersten Akt, wo er diese Erfahrung doch schon gemacht hatte, mit Ophelia noch auf dem besten Fuße stand. Die verbreitetste Ansicht dagegen ist, daß sich Hamlet infolge der ihm gewordenen Aufgabe von Ophelia hier lossage. Die Rachepflicht fordere, daß er sich ihr ganz allein widme; seine Liebe gehöre zu den „thörichten Geschichten, die Jugend einschrieb und Beobachtung", die er, wie er I, 5 sagt, aus dem „Buche seines Hirns" weglöschen wolle, damit das Gebot des Geistes ganz allein und „unvermischt mit minder würd'gen Dingen" darin lebe. Daß aber auch diese Ansicht unhaltbar ist, ergibt sich schon aus dem, was oben im 12. Kapitel über das Verhalten Hamlets zu seiner Rache bemerkt wurde; zudem würde er seine Liebe nicht wohl aus dem Buche seines Hirnes löschen wollen, da diese vielmehr in das Herz eingeschrieben zu sein pflegt. Eben deshalb ist es aber auch unerfindlich, warum die Rachepflicht einen Verzicht auf die Liebe erfordern soll; letztere könnte einem noch so ernsten Betreiben der Rache doch wohl kaum im Wege stehen.

Alle diese Ansichten lassen den Grund von Hamlets Besuch bei Ophelia sonach unaufgeklärt. Bei einer sorgfältigeren Betrachtung unseres Stückes wären sie überhaupt gar nicht möglich gewesen. Das väterliche Verbot des Verkehrs mit Hamlet in I, 3 war erfolgt, unmittelbar bevor diesem der Geist das Ver-

---

[4]) So auch neuestens wieder Wetz, Shakespeare I, 426. Eine richtige Erklärung dieses Besuches gibt dagegen L. Feist in seiner oben S. 251 genannten kleinen Schrift über Hamlet und Ophelia.

[5]) Nach Geßners Ansicht (Sh.-Jahrb. XX, 233) soll sich freilich gerade darin, daß Hamlet es verstand, diesen Eindruck der Wahrheit hervorzubringen, sein großes Schauspielertalent zeigen. Aber seit wann kann ein Schauspieler ohne Schminke mit einer Farbe „bleich wie sein Hemde" auftreten? Allerdings erblaßt auch in II, 2 der Schauspieler bei der Deklamation von Hekuba und nach Richard III. III, 5 gehört es zur Kunst des Tragödienspielers, die Farbe wechseln zu können; aber dies doch immer nur als Wirkung des eigenen leidenschaftlichen Spiels und nicht zu Anfang desselben.

brechen enthüllte und er sich zur Annahme des wunderlichen Wesens entschloß, am Tage vor der Nacht, in der sich letzteres zutrug. Nun sagt aber Ophelia in II, 1 zu ihrem Vater, daß sie *seit jener Zeit*, seinem Befehle gemäß, Hamlets Briefe und Besuche abgewiesen habe. Daraus ergibt sich, daß Hamlet *seit jener Zeit*, also *nach* und *trotz* der Enthüllung des Geistes, *nach* und *trotz* seinem Entschluß, das wunderliche Wesen anzunehmen, noch immer bestrebt gewesen war, mit Ophelien in schriftlichen und mündlichen Verkehr zu treten. Wenn dies aber der Fall, so liegt doch klar am Tage, daß sein jetziger stummer Besuch, zwei Monate nach jenen Vorgängen des ersten Akts, mit letzteren nichts zu thun haben, daß der wahre Grund desselben vielmehr einzig und allein in Momenten liegen kann, die sich *nach jenen Vorgängen*, in der Zwischenzeit zwischen dem ersten und zweiten Akte, ereignet haben. Von solchen Ereignissen werden uns aber lediglich die *Zurückweisungen Opheliens* berichtet, in denen Hamlet, wie wir gesehen, eine *Absage* erblicken mußte, und wir werden daher *in diesen* den Grund seines jetzigen Verhaltens zu sehen haben. Und dies um so mehr, als die beiden im Hause des Polonius zwischen Vater und Tochter spielenden Scenen I, 3 und II, 1, von denen die erstere in den Worten Opheliens gipfelt: „Ich will gehorchen, Herr", die letztere aber den Bericht über Hamlets Besuch enthält, offenbar im engsten Zusammenhang unter einander stehen, derart, daß die erste die *Ursache*, die zweite *deren Wirkung* zur Darstellung bringt.

So erklärt sich denn der fragliche Auftritt auf die einfachste und plausibelste Weise als ein Abschied aus gekränkter Liebe und verletztem Selbstgefühl. Zugleich gewinnen wir damit eine weitere Bestätigung der im vorigen Kapitel dargelegten Ansicht über das Verhalten Hamlets seiner Rachepflicht gegenüber: nicht diese, sondern seine Liebe hat ihn in der nächsten Zeit nach der Enthüllung des Geistes zumeist beschäftigt.

Auch die Einzelheiten des Besuches, wie sie von Ophelien in der oben mitgeteilten Erzählung geschildert werden, stimmen vollständig mit dieser Erklärung zusammen. Insbesondere weist das Aussehen Hamlets und die Vernachlässigung seines Anzugs auf den unglücklichen Liebhaber hin, und daß der Dichter gerade dies und nichts anderes damit beabsichtigt hat, das ergibt sich aus einigen anderen Stellen seiner Dramen, die bisher bei Erklärung unserer Scene meist außer acht gelassen worden sind. In „Wie es euch gefällt" III, 2 sagt Rosalinde zu Orlando, ihr Onkel habe sie die Merkmale der Verliebten kennen gelehrt, und sie nennt ihm als solche nun eben die äußeren Züge, welche Ophelia von Hamlet berichtet: „Eingefallene Wangen, Augen mit blauen Rändern, wortkarger Sinn; — dann sollten eure Kniegürtel lose hängen[6]), eure Mütze nicht gebunden sein[7]), eure Aermel nicht geknöpft[8]), eure

[6]) Your hose should be *ungartered*, ebenso wie bei Hamlet: his stockings foul'd *ungarter'd*.

[7]) Your bonnet unbanded, entsprechend dem: no hat upon his head bei Hamlet.

[8]) Your sleeve unbotted, wie bei Hamlet: his doublet all unbrac'd; vgl. oben Anm. 2.

Schuhe nicht zugeschnürt[9]), und alles und jedes an euch müßte eine nachlässige Trostlosigkeit verraten." Ferner gehört hierher eine Stelle aus den Veronesern II, 1, wo Flink zu Valentin sagt: „Denn er (Proteus), weil er verliebt war, konnte nicht sehn, um sein Knieband zu schnallen[10]), und ihr, weil ihr verliebt seid, könnt gar nicht einmal sehn, ob ihr Strümpfe anhabt oder nicht." Ich glaube, der Gedanke des Dichters kann nicht klarer erwiesen werden[11]).

Der Zweck des Besuchs war, wie angegeben, Ophelien noch einmal zu sehen. Wenn er sie dabei lange prüfend betrachtet, so sucht er gewissermaßen zu erforschen, ob es wirklich möglich sei, daß sich hinter diesen kindlich unschuldigen Mienen so viel Wankelmut und Untreue verberge. Vielleicht erwartet er auch eine Erklärung von ihr über ihr Verhalten; aber sie ist scheu, verschüchtert, sie kann sich sein Auftreten nicht erklären, und so schweigt auch sie. Hamlet aber kommt zur Ueberzeugung: ja, es ist so, ich habe mich nicht getäuscht, und er schüttelt ihr die Hand und nickt mehrmals bestätigend mit dem Kopfe, als ob er sagen wollte: also das war deine Liebe, so hast du mich behandelt; so schön und doch so treulos! Und so muß er sich denn in das Unabänderliche fügen und von ihr scheiden. Mit einem tiefen Seufzer, den Blick voll Liebe so lange wie möglich auf sie gerichtet — es ist ja das letzte Mal —: so verläßt er sie.

Mit diesem Abschied hat sich Hamlet von Ophelien definitiv losgesagt; die Sache ist für ihn zu Ende, er sucht seine Liebe zu vergessen oder vielmehr: vor sich selbst zu verleugnen. Ein Gefühl der Erbitterung beherrscht ihn gegen sie, das sich nun bei jeder Gelegenheit Luft zu machen sucht, dem aber im tiefsten Innern doch nichts anderes zu Grunde liegt als innige Liebe, wie sie schließlich, an ihrem Grabe, ja wieder zum vollen, offenen Ausdruck kommt. Hieraus erklärt sich in einfacher, natürlicher Weise das ganze weitere Verhalten Hamlets gegen Ophelien, das den bisherigen Auslegern so viel vergebliches Kopfzerbrechen gemacht hat.

Wie sehr Hamlet die Sache im Kopfe herumgeht, zeigt sich alsbald in seinem Gespräche mit Polonius II, 2. Obgleich er hier Polonius nicht zu kennen vorgibt (das einzige Mal im Stück, daß er wirklich Wahnsinn simuliert; darüber unten), bringt er doch das Gespräch sofort auf Ophelia und läßt uns in einer versteckt ironischen Aeußerung erkennen, wie er ihr Verhalten

---

[9]) Your shoe untied; dieser in der späteren Hamlet-Bearbeitung weggefallene Zug findet sich in der 1. Quarto: his shooes untide.

[10]) For he, being in love, could not see to garter his hose.

[11]) Köstlin, im Deutschen Museum 1867 Nr. 30 S. 105, verweist zwar auf die Stelle in „Wie es euch gefällt", meint aber, Hamlet spiele den verzweifelten Liebhaber und erscheine deshalb „in dem trostlosen Modehabit" eines solchen. Allein das beruht doch auf Mißverständnis. Die äußeren Merkmale der Verliebten sind nicht solche, die diese absichtlich anlegen, sondern solche, zu denen sie durch ihren inneren Zustand gebracht werden und an denen sie nun kenntlich sind; von einem „Modehabit" kann also nicht die Rede sein. Daß sich Hamlet selbst aber als einen solchen Verliebten verkleidet haben soll, heißt seine Natur doch gründlich verkennen.

gegen sich aufgefaßt hat: „Denn wenn die Sonne Maden in einem toten Hunde ausbrütet, einem küssenswerten Aas [12]), — habt ihr eine Tochter? — Laßt sie nicht in der Sonne gehen. Empfänglichkeit [13]) ist ein Segen: aber da eure Tochter empfangen könnte, — seht euch vor, Freund!" Hamlet hat Polonius im Verdacht, daß dieser aus Mißtrauen gegen ihn Ophelien zu ihrer vermeintlichen Sinnesänderung veranlaßt habe; ironischer Weise stellt er sich nun auf dessen eigenen Standpunkt, um ihn durch Uebertreibung desselben zu verhöhnen und ihm so die erlittene Kränkung heimzuzahlen: eine von Hamlet mehrfach angewandte Form der Ironie. Ihr habt, meint er, ganz recht, mit eurer Tochter so vorsichtig zu sein; aber ihr müßt noch mehr thun, ihr dürft sie auch nicht in der Sonne gehen lassen; denn auch durch diese, die zeugende Weltkraft, die selbst in einem toten Hund Maden ausbrütet, könnte sie zu Falle kommen. Polonius freilich versteht das nicht. Im weiteren Verlaufe der Scene spielt Hamlet dann nochmals darauf an, daß Polonius ihm die Tochter abwendig gemacht, indem er ihn „O Jephta, Richter Israels" anredet, der einen Schatz, seine Tochter, hatte und diese hinopferte [14]).

Daß an der trüben, weltfeindlichen Stimmung Hamlets im 2. Akte auch sein Erlebnis mit Ophelia Schuld hat, zeigen die Schlußworte seiner oben S. 63 f. angeführten Auslassung über den Unwert der Welt: „Ich habe keine Lust am Manne — und am Weibe auch nicht."

Hauptsächlich gehört aber hierher das viel erörterte Zwiegespräch zwischen Hamlet und Ophelia in III, 1, welches vom König und Polonius zur Prüfung

---

[12]) Being a good kissing carrion. Das Partizip kissing ist hier nicht in aktivem, sondern in passivem Sinn (zu küssend) gebraucht, wie das bei Shakespeare häufig vorkommt; good kissing ist soviel wie good to be kissed oder good for kissing. Die Schlegelsche Uebersetzung: „eine Gottheit (nämlich die Sonne), die Aas küßt", beruht auf der Lesart: being a god kissing carrion. Allein dieses god ist erst von Warburton und Hanmer, Herausgebern des vorigen Jahrhunderts, willkürlich an die Stelle von good gesetzt worden, welches in allen älteren Ausgaben steht. Auch scheint mir die Beziehung des Partizipialsatzes: being a good kissing carrion auf das weit voranstehende Wort sun nicht angänglich; derselbe gehört notwendig zu dem nächst vorangehenden Hauptwort: a dead dog. — Durch den unvollendeten Satz: „denn wenn die Sonne Maden in einem toten Hunde ausbrütet," will Hamlet anfänglich die vorangehende Aeußerung: ehrlich sein, heiße in dieser Welt ein Auserwählter unter Zehntausenden sein, in sarkastischer Weise begründen; da selbst die Sonne Maden ausbrüte, sei es nicht zu verwundern, wenn bei den Menschen so wenig Ehrlichkeit zur Welt komme, — ein Gedanke, den er später in III, 1 Ophelien gegenüber in den Worten ausdrückt: „Geh' ins Kloster, warum wolltest du Sünder zur Welt bringen" (why would'st thou be a breeder of sinners. wie in unsrer Stelle: if the sun breed maggots in a dead dog) Statt aber in diesem Sinn den Satz zu vollenden, springt er bei dem Gedanken an die Erzeugung ab und geht auf Ophelien über.

[13]) Conception; die Schlegelsche Uebersetzung „Gaben" läßt das für den Gedankenübergang Hamlets notwendige Wortspiel mit may conceive verloren gehen.

[14]) Die von Hamlet hierbei angeführten Verse sind Citate aus einer biblischen Ballade: the song of Jephta's daughter. auf deren ersten Vers er den Polonius weiterhin verweist. Warum Schlegel deren Bezeichnung: the pious chanson (Quarto 1: the godly ballad) mit „Weihnachtslied" übersetzt hat, weiß ich nicht.

der Ursache von Hamlets vermeintlichem Wahnsinn belauscht wird und in welchem Hamlet nun die ganze Schale seines bitteren Unmutes über Ophelia ausgießt. Sowohl das Verhalten Hamlets wie dasjenige Ophelias in dieser Scene ist arg mißverstanden worden und auf Grund dieser Mißverständnisse hat man beide in üblicher sittenrichterlicher Manier mit heftigen Vorwürfen bedacht. Da wurde es einerseits Ophelien als schwere Schuld angerechnet, daß sie sich zur Heuchelei und Spionage gegen den Geliebten gebrauchen lasse; andererseits wurde es als Grausamkeit und Roheit Hamlets, bezw., da eine solche doch nicht recht erklärlich schien, als Zeichen seines wirklichen Wahnsinns angesehen, daß er durch seine verletzenden Aeußerungen die frühere Geliebte so zwecklos quäle, während andere in Ophelias Unehrlichkeit auch wieder eine Entschuldigung für ihn sahen. Hierneben steht eine ältere, aber auch heutigen Tages, besonders auf der Bühne noch Geltung findende Auffassung, welche in Hamlets Verhalten in dieser Scene überhaupt keine Schroffheit, sondern eitel Zärtlichkeit und Sentimentalität erblickt.

Alle diese Auffassungen, Vorwürfe und Rechtfertigungen sind indessen irrig und unbegründet; sie verkennen sämtlich die Situation und die Motive beider Personen.

Ophelia ist nach jenem Besuche an Hamlets Geisteszustand irre geworden; die ganze Umgebung hält ihn für geisteskrank und es ist die Behauptung aufgestellt, seine Liebe zu ihr und ihre Zurückweisung trage die Schuld daran. Liebt sie ihn wirklich, so muß es sie drängen, Gewißheit hierüber zu erlangen. Das einzige Mittel, über den Zustand eines anscheinend Geisteskranken ins klare zu kommen, besteht aber darin, daß man ihn beobachtet, und zwar so, daß er selbst es nicht merkt. Soll dabei gesehen werden, ob der Grund der geistigen Störung Liebe sei, so wird man ihn mit der vermutlich geliebten Person zusammenbringen und in seinem Verhalten dieser gegenüber beobachten müssen, wobei der dritte Beobachter von dem Kranken natürlich nicht gesehen werden darf. Das ist ein so gerechtfertigtes und zur Ermöglichung einer Heilung geradezu notwendiges Verfahren, daß es in jedem ähnlichen Falle ebenso angewandt werden müßte und auch von jedem Irrenarzte geradeso angewandt würde. Wenn sich daher Ophelia zur Mitwirkung bei einem solchen Verfahren ihrem Geliebten gegenüber bereit findet, so ist es unerfindlich, wieso hierin eine Falschheit, Heuchelei oder Spionage liegen soll. Ophelia tritt ja bei dieser Unterredung Hamlet nicht hinterlistig entgegen, sie will kein Geheimnis aus ihm herauslocken und weiß von einem hinter seinem Wahnsinn steckenden Geheimnis überhaupt nichts. Sie will ihm nur Gelegenheit geben, sich ihr gegenüber zu äußern, damit man erkennen könne, ob er wirklich „made for her love“ sei oder nicht.

Zudem handelt es sich bei der Veranstaltung dieser Unterredung überhaupt nicht um ein feindseliges Vorgehen gegen Hamlet. Ihr Vater hatte, als er von Hamlets Zustand gehört, sein früheres Mißtrauen gegen ihn und sein schroffes Verbot lebhaft bedauert (II, 1 a. E.); er will durch diese Zusammenkunft Hamlets Liebe, von der er nun fest überzeugt ist, an den Tag bringen

zu ihrer beider Bestem. Auch der König sinnt noch nichts Feindliches gegen Hamlet; daß er aber durch unvorsichtige Aeußerungen Hamlets ihm feind werden könnte, davon hat Ophelia keine Ahnung. Endlich ist auch die Königin, Hamlets liebevolle Mutter, mit dieser Unterredung und ihrer heimlichen Belauschung einverstanden; auch sie wünscht, daß sich Hamlets Liebe als „happy cause" seiner „wildness" herausstelle und daß Opheliens Tugenden ihn auf den gewohnten Weg zurückbringen, to both your honours, und eben dies wünscht auch Ophelia: Madam, I wish it may. Ihre Liebe selbst ist es also, die sie zu ihrem Verhalten veranlaßt. Hier von Falschheit, Spionage, Verrat Opheliens zu reden, ist daher ein Unding, und wenn es die Kritik dennoch thut, so läßt sich das nur so erklären, daß sie Ophelien unbewußt Kenntnis von dem Geheimnis des Königs oder demjenigen Hamlets unterschiebt, wodurch natürlich das ganze Stück aus den Angeln gehoben wird [15]).

Will man dagegen einwenden, daß Polonius, indem er Ophelien vor Hamlets Erscheinen ein Gebetbuch gibt, „daß solcher Uebung Schein die Einsamkeit bemäntle", es ja selbst ausspreche, daß hier Heuchelei im Werke sei:

> Wir sind oft hierin zu tadeln, —
> Gar viel erlebt man's, — mit der Andacht Mienen
> Und frommem Wesen überzuckern wir
> Den Teufel selbst,

so widerlegt sich dies dadurch, daß dieser Selbsttadel des Polonius sich nicht auf die veranstaltete Unterredung mit Hamlet, sondern darauf bezieht, daß hier ein Gebetbuch und die Miene des Betens, also heilige Mittel, zu einem profanen Zweck, Opheliens Einsamkeit unauffällig zu machen, benutzt werden sollen. Wenn er dabei sagt, daß durch solche Mittel der Teufel selbst oft überzuckert werde, so will das nicht heißen, daß es sich im gegenwärtigen Falle um den Teufel, d. h. um Verhüllung eines geradezu schlechten Zwecks handele, sondern nur, daß sogar solches oft vorkomme und daß daher die Benutzung des Gebetbuchs zur Bemäntelung eines an sich nicht schlechten Zwecks eher zu entschuldigen sei.

Noch ein anderer Punkt wird meist als zweifelloser Beweis für Opheliens Falschheit gegen Hamlet angesehen. Im Verlaufe des Gesprächs fragt sie dieser, wo ihr Vater sei, und sie antwortet wider besseres Wissen: „Zu Hause, gnädiger Herr." Es ist zuzugeben, daß das eine Lüge ist, indes eine Lüge, die durch die ganze Situation und den Zweck der Unterredung notwendig gemacht ist, eine sehr entschuldbare Notlüge. Sollte Ophelia etwa sagen, daß ihr Vater sie belausche? Das hätte doch den ganzen Zweck der Unterredung

[15]) Ebenso verfehlt ist die Ansicht Tiecks, daß sich Ophelia hier zur Aushorchung des Geliebten gebrauchen lassen müsse, daß sie sich ihm notgedrungen in einer fremden, ganz unnatürlichen Gestalt zeigen müsse. Davon steht in dem Stücke doch gar nichts und die letztangeführten Worte Opheliens besagen das Gegenteil. — Nach Vischers Meinung soll sie sich „in der rührend dummlichen Wehrlosigkeit, Widerstandslosigkeit von Naturen, die grenzenlos gut und nur zur Liebe geschaffen sind, kritiklos gebrauchen" lassen. Mir scheint, sie weiß hier ganz gut, was sie will.

zu nichte gemacht, mit der Beobachtung wäre es dann zu Ende gewesen. Und diese Beobachtung ist doch, was man immer wieder vergißt, von *ihrem* Standpunkte aus völlig gerechtfertigt und soll nach ihrem Dafürhalten zu seinem eigenen Heile dienen. Welcher verständige Irrenarzt, der einen anscheinend Kranken zu beobachten hat, wird diesem auf sein Befragen die Wahrheit eingestehen?

Die eben erwähnte Stelle hat noch zu einem andern Mißverständnis Anlaß gegeben, welches hier gleich mit erledigt werden soll. Aus der plötzlichen Frage Hamlets: „Wo ist euer Vater?“ hat man nämlich gefolgert, daß er den hinter der Tapete lauschenden Polonius bemerkt habe und so von selbst hinter den Plan gekommen sei, den man mit ihm vorhat. In dieser Weise wird die Sache auch stets auf der Bühne dargestellt und die beiden Lauscher werden daher von Zeit zu Zeit hinter ihrem Verstecke sichtbar [16]). Allein so allgemein diese Annahme verbreitet ist, so grund- und haltlos ist sie. Abgesehen davon, daß sich in dem Texte selbst keinerlei Hinweis darauf findet, ist zu fragen, welchen Zweck Hamlet, wenn er wirklich den Lauscher bemerkt hätte, mit der obigen Frage wohl verfolgen sollte. Etwa, wie ein Schulmeister, Opheliens Wahrhaftigkeit auf die Probe zu stellen, oder gar sie zu einer Lüge zu verlocken? Das wäre doch allzu kleinlich und armselig, als daß wir es Shakespeare zutrauen dürften. Zudem bliebe diese Wahrnehmung ohne jede Folge. Hamlets Verhalten wird in keiner Weise dadurch beeinflußt, er behält auch weiterhin denselben Ton bei, in dem er bisher zu Ophelien gesprochen, er sagt kein Wort, das auf die Belauschung Bezug hätte und das er ihr nicht ebenso gut auch vorher schon hätte sagen können. Die ganze Wahrnehmung wäre also, dramatisch genommen, zwecklos, überflüssig und damit fehlerhaft. Das zeigt sich auch bei der Darstellung auf der Bühne. Der Darsteller des Hamlet nimmt gewöhnlich, wenn er die Lauscher bemerkt, eine höchst bedeutsame, verständnisinnige Miene an, das Publikum wird gespannt, was daraus wird; aber — es folgt nichts und so wirkt die ganze Geschichte, wie das Hervorsehen der Lauscher selbst, nur störend und lächerlich [17]). Dazu kommt, daß Hamlet im weiteren ein Wort fallen läßt, das er ganz gewiß für sich behalten hätte, wenn er wüßte, daß er belauscht wird: „alle *außer einem* sollen das Leben behalten“. Und endlich weisen auch die Worte, die Hamlet auf Opheliens Angabe, daß ihr Vater zu Hause sei, erwiedert: „*Laßt die Thüren hinter ihm abschließen*, damit er den Narren nirgends anders spielt als in seinem

---

[16]) So enthält auch die neueste Bühnenbearbeitung des Hamlet von C. F. *Wittmann* (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 2444) — vor der ich übrigens alle Bühnen warnen möchte — entsprechende Weisungen.

[17]) Hier hat *Tieck* einmal das Richtige getroffen, wenn er (Dramat. Blätter II, 67 f.) bemerkt: „Dies lasse man auf dem Theater doch ja so geschehen, wie Shakespeare es sich gedacht hat, daß die beiden Lauscher die ganze Scene hindurch hinter einer Wand unsichtbar bleiben. Ein horchender König, der bald im Hintergrunde erscheint und bald wieder verschwindet, bedeutende Mienen macht und Winke gibt, ist gar zu unedel.“ Ebenso *Oechelhäuser*, Shakespeares dramatische Werke III, 40.

eigenen Hause", bei unbefangener Betrachtung ganz entschieden darauf hin, daß er in ihre Angabe gar keinen Zweifel setzt.

Aber, wird man fragen, wieso kommt dann Hamlet zu der plötzlichen Frage: „wo ist euer Vater?" Was will er dann damit? Hierauf ist zu antworten, daß er hier, der Tochter gegenüber, ganz aus dem gleichen Grund auf die Frage nach dem Vater kommt, aus dem er in II, 2 dem Vater gegenüber auf die Frage nach der Tochter gekommen ist (s. oben S. 271 f.); weil das, was er der Tochter verübelt, den Vater mitbetrifft und weil der Vorwurf des Mangels an Vertrauen, den er soeben in ironischer Wendung („trau keinem von uns") der Tochter gemacht, seine Gedanken auf den Vater lenkt, gegen den er seinen Unmut nun ebenfalls mit einem Worte auslassen muß.

Aus dem Bisherigen ergibt sich bereits, daß auch Hamlets hartes Verhalten gegen Ophelia in dieser Scene nicht darauf zurückgeführt werden kann, daß er sie für die seinen Gegnern gewährte Unterstützung gewissermaßen bestrafen will. Denn er weiß eben nichts von der Belauschung und von Opheliens Einverständnis mit den Lauschern [18]). Ebensowenig aber liegt seinem Benehmen eine grund- und zwecklose Grausamkeit zu Grunde; vielmehr ist das Motiv lediglich in seinem Bedürfnisse zu suchen, an der Geliebten, durch deren Zurückhaltung er sich so schwer gekränkt fühlt und die zu lieben er sich nicht mehr eingestehen will, in seiner Weise sich dadurch zu rächen, daß er ihr in bitteren, verletzenden Sarkasmen ihr Benehmen gegen ihn zu Gemüte führt, daß er ihr in solcher Form „die Wahrheit sagt" (s. oben S. 184 ff.). Wie späterhin dem König und dann der Königin, so will er hier Ophelien einen Spiegel vorhalten, aber entsprechend seiner cholerischen Erbitterung gegen sie, einen Hohlspiegel, der nur Zerrbilder wiedergibt; er hat recht die Absicht, sie damit zu kränken.

Es ist ein allgemein menschlicher Zug: je lieber man ein Wesen hat, desto schwerer empfindet man Kränkungen, die man von ihm erleidet oder auch nur zu erleiden vermeint, und indem man sich nun getrieben fühlt, diesem Wesen zu zeigen, wie sehr man gekränkt ist, erwacht eine besondere Lust, dasselbe wieder zu kränken, ihm die eigene Kränkung fühlbar zu machen, vielleicht in der stillen Hoffnung, dadurch dessen Liebe wieder zu entflammen. Es ist das eine eigene Art des Vergeltungstriebes, dessen Grundmotiv jedoch nicht Haß, sondern Liebe selbst ist und der in letzter Linie nicht auf Vernichtung, sondern auf Wiedervereinigung abzielt [19]).

---

[18]) Manche, wie Vischer, Köstlin, v. Berger, nehmen an, daß Hamlet von vorn herein wisse oder vermute, daß er belauscht werde. Das ist aber doch ganz aus der Luft gegriffen. S. dagegen auch v. Friesen, Briefe über Hamlet S. 238.

[19]) Aehnliches in Goethes Wilhelm Meister II, 14: „Auch er (Wilhelm) war von einer unüberwindlichen Eifersucht entzündet; auch er würde gerne seine wilde Laune befriedigt, gern mit tückischer Schadenfreude den geliebten Gegenstand verletzt und seinen Nebenbuhler ausgefordert haben." Letzterem entspricht in unsrem Falle Hamlets Animosität gegen Polonius.

Diesem, in Hamlets Naturell stark ausgebildeten Triebe (vgl. oben S. 196 ff.) gibt er in unserer Scene Folge, wie der Inhalt des Gesprächs, dem nun näher zu treten ist, deutlich erweist.

Nachdem Hamlet mit den Worten: „Nymphe, schließ in dein Gebet all meine Sünden ein," die scheinbar Betende angesprochen [20]), sucht Ophelia das Gespräch alsbald auf seine Liebe zu bringen, indem sie, wohl auf Grund des sonderbaren, unfreundlichen Besuchs bei ihr, ihm seine Geschenke zurückgeben will, da „mit des Gebers Güte ihr Duft dahin" [21]). Allein sie hätte die Sache für ihren Zweck nicht ungeeigneter anfangen können. Denn sofort muß Hamlet diese Aeußerung mit der früheren Abweisung seiner Besuche und Briefe in Verbindung bringen. Er sieht darin einen neuen Beweis ihres liebloſen Mißtrauens, ihrer Absicht mit ihm zu brechen, und die, wenn auch gedrückte, so doch ruhige Stimmung, in der er eben den Monolog „Sein oder Nichtsein" gesprochen, wird dadurch im Nu in eine höchst gereizte und gallige verwandelt: das cholerische Element in ihm kommt zur Geltung. Unwillig leugnet er, ihr je Geschenke gegeben zu haben, und da sie darauf besteht, sie ihm — zur Wahrung ihrer Tugend, wie er meint — zurückzugeben, so wirft er ihr mit höhnischem Lachen die verletzende Frage hin: „ha, ha! seid ihr tugendhaft?" d. h.: ja, ja! ich weiß, ihr seid schrecklich tugendhaft! Dies ist ihm nun der Ausgangspunkt für eine Reihe bitterster, schneidendster Sarkasmen, die sich alle in der gleichen Richtung bewegen, wie die oben S. 272 besprochenen Aeußerungen gegen Polonius in II, 2. Auch hier billigt er scheinbar und mit höchster Ironie ihre vermeintliche Absicht, zur Wahrung ihrer Tugend sehr vorsichtig zu sein, und zieht dann daraus ganz übertriebene Konsequenzen, die ihr Benehmen verzerren und ihr gerade dadurch den wahren Charakter desselben aufzeigen sollen: sie habe bei der Schlechtigkeit der Welt ganz recht, für ihre Tugend so besorgt zu sein, aber dann dürfe sie diese Tugend auch mit ihrer eigenen Schönheit nicht in Verkehr treten lassen; denn die Schönheit sei eine gefährliche Verführerin der Tugend [22]). Ehedem habe man das allerdings

[20]) Entgegen der Meinung von Gervinus III, 293 ist es sehr verfehlt, wenn auf der Bühne Hamlet diese Worte beiseite spricht oder wie ein Gebet vor sich hinmurmelt, wodurch Ophelia höchst unpassender Weise genötigt wird, den Prinzen zuerst anzusprechen. Vielmehr handelt es sich um eine Anrede, um eine konventionelle Redensart, wie man sie Betenden gegenüber zu gebrauchen pflegt, die aber natürlich auch nicht in neckischem oder närrischem Ton gesprochen werden darf. — In ihrem Moralitätseifer haben manche Kritiker auch diesen farblosen Worten einen frivolen Sinn unterlegen und darin, daß Hamlet Ophelia als Nymphe anredet, wieder eine Anspielung auf ihre Unsittlichkeit erblicken wollen; indes haben sie dabei übersehen, daß der moderne Jargon, der von Ballet- und dergleichen Nymphen spricht, nicht die Sprache Shakespeares ist. Für letztere vgl. z. B. Veroneser V, 4, wo Valentin seine geliebte Sylvia, des Herzogs von Mailand Tochter, „thou gentle nymph" nennt, und Sommernachtstraum II, 1, wo Oberon zu Helena sagt: „Fare thee well, nymph".

[21]) Diese Geschenke, kleine Liebeszeichen (Quarto 1: a small remembrance, such tockens), zieht Ophelia, nach der oben S. 265 Anm. 25 angeführten Notiz aus Nares, wohl aus ihrer Busentasche heraus.

[22]) „Die Macht der Schönheit wird eher die Tugend in eine Kupplerin ver-

nicht geglaubt und so habe er selbst sie einst geliebt, aber sie hätte ihm nur gleich von Anfang an nicht trauen sollen; einer wahren Liebe sei er gar nicht fähig, es sei bloßer Schein gewesen, in Wahrheit habe er sie gar nicht geliebt. Er selbst sei zwar noch leidlich tugendhaft im Vergleich mit den andern, aber trotzdem sei auch er ein Schurke, wie alle Männer; der angebornen Schlechtigkeit lasse sich die Tugend nicht einimpfen. Also: wie du mit Recht mir nicht getraut hast, so trau' überhaupt keinem von uns, denn du wirst immer betrogen werden. Also: heirate gar nicht, sondern „geh' ins Kloster". Und wolltest du heiraten, so brächtest du ja auch nur Sünder zur Welt; also ist es besser, du gehst ins Kloster. Und wie du den Andern nicht traust, so wird man auch dir nicht trauen. Wenn du trotzdem heiratest und auch so keusch wie Eis, so rein wie Schnee bist, du wirst der Verleumdung doch nicht entgehn (wie ich ihr nicht entgangen bin); also heirate nicht und geh' ins Kloster. Zum Schlusse läßt er dann die ironische Verhüllung fallen und dreht den Spieß um: und wenn man euch Frauen mißtraut, so geschieht das ganz mit Recht; denn ihr verstellt euch, seid unwahr und leichtfertig, betrügt die Männer, eine wie die andere[23]). So hat meine Mutter meinen Vater betrogen, so hast du mich betrogen, daß ich toll darüber geworden bin. Auch ich will nichts mehr vom Heiraten wissen. Ueberhaupt soll niemand mehr heiraten, der noch nicht verheiratet ist; es kommt doch nichts Gutes dabei heraus. Also: ins Kloster! geh!

Das ist ungefähr der Gedankengang, den Hamlet in diesem, fast einen Monolog darstellenden Gespräche verfolgt, dessen einzelne Glieder er aber, um

---

wandeln, als die Kraft der Tugend die Schönheit sich ähnlich machen kann. Dies war ehedem paradox, aber nun bestätigt es die Zeit." Opheliens Tugend und Schönheit werden hier wie zwei Personen gedacht, von denen die eine tugendhaft, aber nicht schön, die andere schön, aber nicht tugendhaft ist. (Vgl. hierzu „Wie es euch gefällt" I, 2: „Die, welche sie — Fortuna — schön macht, macht sie selten ehrbar, und die, welche sie ehrbar macht, macht sie sehr häßlich.") An sich sollte man nun denken, daß die erstere, die Tugend, die stärkere sei und die letztere, die Schönheit, zu sich bekehren werde; aber jetzt lehre die Erfahrung — mit der Mutter — das Gegenteil. Vgl. hiermit „Viel Lärm um Nichts" II, 1: „Schönheit weiß durch Zauberkünste Treu' in Blut (d. h. in Leidenschaft, die zur Untreue führt, s. oben S. 157) zu wandeln. Das ist ein Fall, der stündlich zu erproben." (Beauty is a witch, against whose charms faith melteth into blood. This is an accident of hourly proof, ebenso wie in unsrer Stelle: now the time gives it proof.)

[23]) Die Schlegelsche Uebersetzung dieser Stelle: „Ich weiß auch von euren Malereien Bescheid" u. s. w. leidet an mehrfachen sinnstörenden Ungenauigkeiten. Your paintings heißt nicht „eure Malereien", sondern: eure Schminkereien, eure Schminkkünste; you jig heißt nicht „ihr schlendert", sondern: ihr tänzelt; you nickname Gods creatures heißt nicht „ihr gebt Gottes Kreaturen verhunzte Namen", sondern: ihr verhunzt, ihr entstellt Gottes Kreaturen (vgl. „Liebes Leid und Lust" V, 2: you nickname virtue). Endlich scheint mir auch der Sinn von: (you) make your wantonness your ignorance mit „ihr stellt euch aus Leichtfertigkeit unwissend" nicht richtig wiedergegeben zu sein, vielmehr bedeuten diese Worte: eure Leichtfertigkeit macht ihr zur Unwissenheit, d. h. zur Unbefangenheit, ihr gebt sie dafür aus, oder deutlicher: ihr seid leichtfertig und thut, als ob ihr nichts davon wüßtet.

den Eindruck der Geistesstörung hervorzurufen, in anscheinend verwirrter Weise durcheinander wirft. Dazwischen bringt er dann, scheinbar nicht dazu gehörig, die oben besprochene Frage und Aeußerung über den Vater Polonius. Alles spricht er rasch, in barschem, höhnischem Tone, mit wachsender Heftigkeit und Bitterkeit, — man beachte den Uebergang aus dem höflicheren „ihr" in das leidenschaftlich erbitterte „du" bei dem ersten „geh' ins Kloster", — so daß Ophelia in ihrem Inneren die höchste Qual erduldet und ganz fassungslos nur einige kurze Worte zwischen Hamlets Redefluß zu werfen vermag [24]). Am Schlusse geht er in heftiger Erregung rasch ab und läßt sie aufgelöst in Schmerz und Thränen allein. Erst allmählich gewinnt sie die Fassung etwas zurück und bricht nun mit dem Ausdruck tiefsten Kummers und innigsten Mitgefühls in die Klage aus: „O welch ein edler Geist ist hier zerstört" u. s. w. Sie hält ihn für unrettbar verloren, ihre Liebe für völlig vernichtet [25]).

Verdeutlicht man sich in solcher Weise den Inhalt dieser Unterredung, so erscheint es unbegreiflich, wie man darin auch nur eine Spur von Weichheit, Rührung, Zärtlichkeit auf Seiten Hamlets hat finden können. Und doch ist dem so! Vielfach hat man nämlich geglaubt, daß Hamlet in dieser Scene seiner Liebe, die ihm das Schicksal nicht gegönnt, entsage, daß er sich dabei in der Erregung zwar zu mancher harten Aeußerung hinreißen lasse (besonders, wenn er den Lauscher bemerke), daß aber der Grundton seiner Sprache doch innige Liebe und wehmütiger Schmerz sei. Da er selbst Ophelien nicht besitzen könne und sie einem anderen nicht gönne, oder aber: da die Welt überhaupt zu schlecht für sie sei, so gebe er ihr den herzlichen, aufrichtig gemeinten Rat, sich aus der Welt in ein Kloster zurückzuziehen. Die mehrfache Aufforderung hierzu spreche er daher im Tone schmerzlichster, wehmütigster Resignation, wobei er Ophelien noch einmal innig an sich drücke und küsse.

Eine solche Auffassung der Scene entsprach ganz dem weichlichen, sentimentalen Charakter, den das vorige Jahrhundert dem Prinzen beigelegt hatte, wie sie auch das Rührungsbedürfnis des damaligen Publikums befriedigte. Sie hat aber auch später noch und bis in unsere Tage an Gervinus u. a. ihre

[24]) Der heftige Zorn, in den sich Hamlet hineinredet, ist in der 1. Quarto dadurch noch besonders zum Ausdruck gebracht, daß er gegen den Schluß, nach der in der vorigen Anmerkung erwähnten Aeußerung: make your wantonness your ignorance, geradezu einen seiner derben Flüche ausstößt: „A pox, 't is scurvy, I'll no more of it, it hath made me mad," d. h. Zum Henker, es ist niederträchtig (wörtlich: die Krätze, die Pocken, es ist räudig oder krätzig), ich will nichts mehr davon wissen, es hat mich toll gemacht. Vgl. oben S. 195 f. Diese Ausdrücke schienen dem Dichter später mit Recht wohl zu stark und wurden daher bei der Ueberarbeitung des Stücks weggelassen; aber sie zeigen deutlich, wie sich der Dichter die Stimmung Hamlets in dieser Scene, insbesondere am Schlusse derselben, gedacht hat.

[25]) Es ist zu beachten, daß die hier erlittene Seelenerschütterung vielleicht die erste Grundlage für Opheliens späteren Wahnsinn bildet. Die Darstellerin der Rolle wird in dieser Scene bei aller äußeren Passivität die ganze innere Qual und Pein, die das arme Mädchen erduldet, zum Ausdruck zu bringen haben. Wird die Scene von beiden Teilen in der hier angegebenen Weise gespielt, so muß sie eine ganz bedeutende Wirkung hervorbringen.

Vertreter gefunden; ja ich weiß im Augenblick keinen einzigen Schriftsteller, der nicht wenigstens den — in Wahrheit den Gipfel bitterster Ironie bezeichnenden — Rat: „geh' ins Kloster" für einen völlig ernsthaften angesehen hätte [26]).

Auch auf der Bühne ist die Scene seit dem vorigen Jahrhundert in dieser Weise dargestellt und hier noch mit dem Schlußeffekt versehen worden, daß Hamlet, im Begriffe abzugehen, an der Thüre zögernd stehen bleibt, einen innigen, schmerzerfüllten Blick auf Ophelia richtet, dann wieder auf sie zueilt, sie mit einem langen Kusse in die Arme schließt und ihr nochmals sein „In ein Kloster! Geh'!" mit zärtlicher, thränenerstickter Stimme zuflüstert, worauf er dann endlich zur Thüre hinausstürmt. So ist die Sache schon von Brockmann und Schröder gespielt worden [27]), und mindestens diesen brillanten Abgang, der von dem donnernden Applaus des Publikums begleitet zu werden pflegt, läßt sich auch heute noch kein Schauspieler entgehen [28]). Auch von englischen und amerikanischen Darstellern wird die Scene meist in dieser Weise gespielt [29]).

---

[26]) Absichtlich übersetze ich das „get thee to a nunnery!" oder „to a nunnery go!" nicht, wie es gewöhnlich geschieht, mit: „geh' in ein Kloster!", sondern: „geh' ins Kloster", um das Ironische, was darin liegt, mehr hervortreten zu lassen. „Ins Kloster gehn" wird im Deutschen häufig als eine nicht wörtlich zu nehmende Redensart gebraucht, um ein Unverehelichtbleiben oder Sichzurückziehen von der großen Welt zu bezeichnen, während „in ein Kloster gehn" schon auf ein zu wählendes bestimmtes Kloster hinweist und damit den Ausdruck eher als einen ernstgemeinten erscheinen läßt. Im Englischen konnte dieser Unterschied nicht ausgedrückt werden, doch scheint mir die einmal vorkommende Wendung: „Go thy ways to a nunnery!" den wahren Sinn deutlich zu verraten.

[27]) Brockmann sprach die Worte: „geh' in ein Nonnenkloster" (so übersetzte man damals, als ob auch ein Mönchskloster in Frage kommen könnte) mit „seelandringendem Ton" und „mit herzlichem, um die Befolgung seines Rats flehendem Händedruck" (Litt.- und Theaterzeitung 1778 S. 144). Schröder spielte in dieser Scene „den freundschaftlichen Warner, der bisweilen, wenn ihn sein Unmut anwandelt, ins Ironische und Bittere fällt." Die Gründe, ins Kloster zu gehen, trug er „mit aller der Rührung, mit dem sanfteindringenden, herzergreifenden Tone vor, womit sie der Dichter vorgetragen wissen will", wobei lautester Beifall des Publikums ertönte (Litt.- und Theaterzeitung 1779 S. 41 f.). Aehnlich gab Reinecke in Leipzig die Scene (Gericke im Sh.-Jahrb. XII, 197). Vgl. auch Schink, Dramat. Fragmente I, 219, 231. Dagegen wurde ein anderer Hamlet-Darsteller jener Zeit, Wäser, von der Kritik sehr herumtergemacht, weil er das „Geh' in ein Nonnenkloster" mit der Miene eines erzürnten Befehlshabers, im Tone eines gebietenden Vaters, dabei mit dem Finger nach der Thüre weisend, gesprochen; „er hätte auch sagen können: ‚Marsch, in ein Nonnenkloster, du', — denn eben so klang's" (Litt.- und Theaterzeitung 1778 S. 787 f.).

[28]) Ueber die Darstellung dieser Scene von Pius Alexander Wolff vgl. Rötscher, Cyklus dramatischer Charaktere S. 121 f., sowie M. Marterſteig, P. A. Wolff, ein biographischer Beitrag zur Theater- und Litteraturgeschichte, Leipzig 1879 S. 51 ff.; über das Spiel Baisons vgl. Jean Baptiste Baison, ein Lebensbild, herausgeg. von einem Schauspieler, Hamburg 1851 S. 105; über dasjenige Dawisons s. den Aufsatz von A. Dulk im Morgenblatt 1863 Nr. 26 S. 604. Ein solcher Schluß- und Knalleffekt wird dem Schauspieler geradezu empfohlen von K. Frenzel im Sh.-Jahrb. XVI, 326, der überhaupt meint (S. 337): „Je bewegter, je wärmer im Ton der Schauspieler diesen Auftritt spielt, um so eher wird er die Absicht des Dichters erreichen." Gerade im Gegenteil!

[29]) Ueber die Darstellung der Scene durch Kean vgl. Tieck, Dramat. Blätter

Und doch ist all dies falsch, grundfalsch, eine Entstellung der dichterischen Intentionen, wie man sie schlimmer nicht denken kann; der geschilderte Schlußeffekt ist nichts als ein hohler, sinnloser Theaterkoup. Daß man zu einer solchen Entstellung kommen und sie so lange festhalten konnte, ist nur daraus erklärlich, daß man einerseits von dem herben, cholerischen Element im Charakter Hamlets keine Ahnung hatte, und daß man andererseits seine Reden in dieser Scene nicht verstand, daß man sich die Sprünge und scheinbaren Irrgänge seiner bitteren Ironie nicht aufzulösen wußte.

Abschied soll Hamlet hier von Ophelia nehmen, seiner Liebe entsagen! Aber hat er denn das nicht schon damals gethan, als er den von Ophelia II, 1 geschilderten Besuch abstattete? Wie kann hiernach noch ein Wort von Liebe zu Ophelia über seine Lippen kommen? Mit jener stummen Scene war für ihn das Verhältnis gelöst, und ein so selbstbewußter, herber, konsequenter Charakter, wie er, kann auf ein gelöstes Verhältnis von sich aus nicht zurückkommen. Ein Hamlet nimmt nicht zweimal Abschied, — und am wenigsten in der weichen, sentimentalen Weise, die ihm in der Litteratur wie auf der Bühne angedichtet worden ist. Nichts liegt diesem Charakter ferner als Sentimentalität, und daß gerade hier, insbesondere am Schlusse der Scene, keine Spur einer zarten und weichen Regung in ihm ist, das zeigt der oben Anm. 24 angeführte Ausruf der 1. Quarto aufs deutlichste. Daß Hamlet zudem nicht den mindesten Grund hat, von sich aus auf Ophelien Verzicht zu leisten, sich von ihr loszusagen, das ist bereits oben S. 269 gezeigt worden.

Ferner aber, — denn wir müssen diese, das Stück entstellende Auffassungsweise mit allen verfügbaren Mitteln zu bekämpfen und für die Zukunft unmöglich zu machen suchen: wie könnte Ophelia nach dem Abgange Hamlets in jene herzzerreißende Klage ausbrechen:

Und ich, der Frauen elend'ste und ärmste,
Die seiner Schwüre Honig sog, ich sehe
Die edle hochgebietende Vernunft
Mißtönend wie verstimmte Glocken jetzt;
— — — Weh' mir, wehe!
Daß ich sah, was ich sah, und sehe, was ich sehe,

— wie könnte sie so verzweiflungsvoll, so ohne jeden Schimmer von Hoffnung klagen, wenn ihr Hamlet nur das leiseste Zeichen, wenn auch nur durch den

II, 180 f., sowie die Mitteilungen bei Furness, New Var. Ed. III, 221, IV, 251: „After having gone to the extremity of the stage, from a pang of parting tenderness, Mr. Kean came back to press his lips to Ophelia's hand. Id had an electrical effect on the house." Ueber Edwin Booth wird berichtet (bei Furness IV, 256): „As he turned toward Ophelia for the last time, all the bitterness, all the reckless violence seemed to die out of him; his voice was full of unutterable love, of appealing tenderness, of irrevocable doom, as he uttered the last ‚To a nunnery go!' and tottered from the room as one who could not see for tears." Auch bei dem neuesten amerikanischen Hamlet-Darsteller, Creston Clarke, ist „der Verzicht auf seine Liebe zu ihr entschuldigend, wehmütig, klagend"; s. Sh.-Jahrb. XXIV, 199 f. Dagegen scheint sich Henry Irving aller derartiger Effekthascherein enthalten zu haben; über ihn vgl. Furness IV, 259.

Ton seiner Stimme, gegeben hätte, daß er sie noch liebt? Dann würde sie sich hieran anzuklammern und Hoffnung zu schöpfen suchen, daß alles vielleicht noch wieder gut werden könne; das würde und müßte sie, wenn sie ein Mensch, wenn sie ein liebendes Mädchen von Fleisch und Blut sein soll, als welches sie der Dichter doch hat schaffen wollen.

Endlich aber scheint man bisher ganz übersehen zu haben, daß unmittelbar nach dieser Unterredung der König, der alles mit angehört hat, mit den Worten hervortritt:

Aus Liebe? Nein, sein Hang geht dahin nicht!

Diese Worte allein beweisen aufs schlagendste, daß in der ganzen Scene in Worten, Ton, Mienen, Bewegungen nichts enthalten ist, was irgendwie auf Hamlets Liebe hindeutete. Sie bezeichnen das Resultat, zu welchem die Scene für die Gesamtentwickelung des Stücks geführt hat, und es ergibt sich hiernach, wie ein Hineintragen zärtlicher Regungen in dieselbe dem Sinn und Geist des ganzen Stückes zuwider ist. Daher müssen verständige Schauspieler auf jenen Knalleffekt am Schlusse der Scene verzichten. An sie richte ich — mit entsprechender Aenderung — die Aufforderung Hamlets in III, 2: „O stellt es ganz und gar ab! Und die bei euch den Hamlet spielen, laßt sie nicht mehr sagen und thun, als in ihrer Rolle steht: denn es gibt ihrer, die selbst weinen, um einen Haufen von Zuschauern zum Weinen zu bringen, wenn auch zu derselben Zeit irgend ein notwendiger Punkt des Stücks zu beachten ist[30]). Das ist niedrig[31]) und beweist einen armseligen Ehrgeiz an dem Narren, der das thut."

Ein helles Licht fällt noch auf diese Scene und die Absichten, die der Dichter damit verfolgte, wenn man auch hier wieder einen Blick auf die bei Saxo und Belleforest erzählte Hamlet-Sage wirft. Nach dieser läßt der König, um hinter das Geheimnis von Hamlets Wahnsinn zu kommen, ihn an einem verborgenen Ort mit einem schönen Mädchen zusammenbringen, in der Annahme, daß, wenn er sich mit ihr in Liebe einlasse, sein Wahnsinn auf bloßer Verstellung beruhe. Hamlet, gewarnt und die Absicht merkend, erringt und genießt gleichwohl die Liebe des Mädchens, verabredet aber mit ihr, die Sache geheim zu halten, um den König zu täuschen. Man sieht, wie auch hier der Dichter die Sage wieder in der Weise für sich verwertete, daß er zwar die veranstaltete Zusammenkunft selbst beibehielt, aber alle Verhältnisse, Anlaß, Inhalt und Resulat derselben in das gerade Gegenteil verkehrte. Das Mädchen, mit dem Hamlet in der Sage zusammenkommt, ist eine Fremde, deren Liebe erst zu gewinnen ist; im Drama ist es die frühere Geliebte, mit der Hamlet bereits gebrochen hat. In der Sage soll geprüft werden, ob er sie

[30]) Though — some necessary question of the play be then to be considered (Quarto 1: observed); die Schlegelsche Uebersetzung: „zu erwägen ist" macht den Sinn unklar.

[31]) Villanous; „schändlich", wie Schlegel übersetzt, ist hier nicht passend. Vgl. übrigens zu diesen Worten Hamlets noch unten Kap. 15 Abschnitt 5 Anm. 2.

lieben wird und sich demgemäß nur wahnsinnig stellt; im Drama, ob die bereits vorhandene Liebe zu ihr der Grund wirklichen Wahnsinns ist. In der Sage gewinnt er die Liebe des Mädchens, er weiß, daß er geprüft werden soll, aber das beiderseitige Einverständnis täuscht die Beobachter und hindert sie an der Erkenntnis der Simulation; im Drama ist das Liebesverhältnis zu Ende und das Zerwürfnis zwischen den Liebenden läßt die Lauscher, ohne daß Hamlet etwas von ihnen merkt, richtig erkennen, daß Liebe nicht der Grund von Hamlets Verhalten und sein Wahnsinn nur ein simulierter ist.

Ich glaube, wenn man sich diese vom Dichter jedenfalls beabsichtigten Gegensätze zwischen Sage und Drama vor Augen hält, so kann man nicht länger zweifeln, daß das Gespräch zwischen Hamlet und Ophelia in III, 1 nach der Idee des Dichters nichts von Liebe und Zärtlichkeit an sich haben darf [32]). —

Nach dieser Unterredung kommt Hamlet nur noch einmal, bei der Aufführung des Schauspiels in III, 2, mit Ophelien zusammen. Es ist bereits oben S. 265 darauf hingewiesen, daß er sie hier als eine ihm innerlich Fremde, als eine gewöhnliche Hofdame behandelt. Wenn er es ablehnt, neben der Königin zu sitzen, und den Platz zu Opheliens Füßen vorzieht, so thut er es, weil er von hier aus den König besser beobachten kann; die Aeußerung: „Nein, gute Mutter, hier ist ein stärkerer Magnet," ist nur eine galante Verhüllung dieser Absicht. Nur mit einem Worte spielt er noch einmal auf sein Verhältnis zu Ophelia an, da er auf ihre Bemerkung, der Prolog sei kurz, bitter hinzufügt: „wie Frauenliebe". Liegt hierin eine Anspielung auf das Verhalten seiner Mutter, so doch sicher auch eine solche auf dasjenige Opheliens und so zeigt uns auch dies Wort noch einmal, wie er ihr Verhalten aufgefaßt hat und welche Motive seinem eigenen Benehmen gegen sie zu Grunde liegen.

Dann sieht er sie nicht mehr, bis sie, ein Opfer der über ihre schwache, widerstandslose Natur hinwegschreitenden Ereignisse, im Grabe liegt. Nun ist alles zwischen ihnen beglichen, nun kann er seine Liebe sich selbst und aller Welt wieder bekennen: auch bei ihm bewährt sich die versöhnende Macht des Todes.

So hat es der Dichter verstanden, mit wenigen und einfachen Mitteln, in kunstvollster Weise eine zweite Tragödie in seine Tragödie einzuflechten: die „Ophelia-Episode". Zwei Menschen, die durch ihre ganze Beanlagung für einander geschaffen scheinen und die zusammen unendlich glücklich hätten werden können, deren Verbindung auch keine äußeren Hindernisse entgegenstehen, werden auseinander gerissen durch Momente, die beiderseits in ihrem Charakter begründet sind: durch die Widerstandslosigkeit der Tochter gegenüber dem Vater

---

[32]) In der Sage genießt Hamlet die volle Gunst des Mädchens und darauf beruft sich Dietrich für seine oben S. 257 Anm. 11 erwähnte Ansicht über das Verhältnis Hamlets zu Ophelia. Allein der herausgestellte Gegensatz zwischen Sage und Drama zeigt gerade, wie falsch diese sowohl wie die Tieckſche Ansicht ist.

und ihre rasche Zurückhaltung auf der einen, durch Mißverständnis, beleidigtes Selbstgefühl und daraus entstehende Verbitterung auf der andern Seite. Ein erklärendes oder um Aufklärung bittendes Wort hätte den Bruch heilen, das alte Verhältnis wiederherstellen können; vielleicht auch, daß das über beiden schwebende tragische Verhängnis dadurch gewendet worden wäre. Aber weder Hamlet noch Ophelia hat dieses Wort gefunden.

Vierzehntes Kapitel.

Die übrigen Personen des Stücks.

1. Der König.

Die wichtigste Person des Stücks nach Hamlet ist sein Gegner, der König [1]). Ueber dessen Stellung im Staate ist bereits oben S. 218 f., 223 gesprochen worden. Den Weg zum Throne hat er sich frei gemacht durch hinterlistige Verübung eines abscheulichen Verbrechens, durch Brudermord; bereits vorher hatte er die Gattin des Bruders zum Ehebruch verführt [2]), und er hat jetzt, nach dem Mord, die Wittwe desselben geheiratet, was vom Standpunkte des kirchlichen, kanonischen Rechts als Blutschande gilt. Allein so schändlich diese Vergehungen sind, so sehr sie aller Sittlichkeit, allem menschlichen und göttlichen Rechte Hohn sprechen, — eine eigentliche Verbrechernatur, die auf Verbrechen ausgeht, ihre Freude daran hat, in der alle sittlichen Regungen dagegen erloschen sind und ein innerer Widerstand nicht mehr zu besiegen ist, eine solche ist dieser König doch nicht. Er kann wohl vor und nach der That lächeln, aber er kann nicht, wie ein Richard Gloster, „im Lächeln morden" (Heinrich VI c. III, 2 g. E.). Andererseits fehlt ihm auch das urwüchsig Dämonische dieses Tyrannen, dessen innerste Natur zu allen Schandthaten antreibt und dessen Verbrechen etwas von der Gewalt der Naturereignisse an sich haben. Er steht von Hause auf dem Boden des Rechts und der Sittlichkeit und möchte am liebsten im Einklang mit deren Forderungen leben. Allein er ist in hohem Grade herrschsüchtig und genußsüchtig, und der Trieb, diese Begierden zu befriedigen, ist stärker in ihm als die Stimme des Gewissens. Da er nun auf dem Wege des Rechten diese Befriedigung nicht finden konnte,

---

[1]) Der Name „Claudius" für den König kommt in den älteren Ausgaben nur in der Bühnenweisung zu Beginn von I, 2 (Enter Claudius, King of Denmarke), in den neueren nur in dem zuerst von Rowe seiner Ausgabe von 1709 beigefügten Personenverzeichnis vor. In der Sage heißt die Figur Fengo.

[2]) So auch in der Erzählung der Sage bei Belleforest, während bei Saxo Grammatikus der König erst nach dem Morde die Wittwe gewinnt.

so hat er, unter Zurückdrängung oder Betäubung des Gewissens, den Weg des Verbrechens betreten und ist, um zum ersehnten Genuß zu gelangen, auch vor dem schwersten nicht zurückgeschreckt. Aber er möchte nicht gern als Verbrecher *gelten*, nicht einmal vor sich selbst; deshalb, und um sich die Früchte möglichst zu sichern, hat er das Verbrechen nicht mit offener Gewalt, sondern in völliger Heimlichkeit begangen, ohne jeden Mitwisser und Helfer, unter Anwendung eines Mittels, das keinen Schein eines Verdachtes gegen ihn aufkommen läßt. So hatte er auch schon vorher seine Absicht unter dem Scheine eines freundlichen, lächelnden Wesens zu verbergen gewußt. Ueberhaupt ist er keine gerade, offene Natur; er liebt es nicht, seine innersten Gedanken und Empfindungen offen zur Schau zu tragen, sondern sie in sich zu verschließen und zu verdecken. Allein zu weit geht es, wenn man deshalb in allem, was er sagt und thut, nur Heuchelei sehen will, wenn man ihn zum Heuchler von Profession macht. Zur wirklichen, positiven Heuchelei hat ihn erst das Verbrechen selbst gebracht, der Zweck, den er damit verfolgte, und die weiteren Wirkungen, zu denen es führte.

Jetzt nun, da das Ziel erreicht, da er im Besitz der Krone und des geliebten Weibes ist, möchte er unter dem Geschehenen gern einen Strich machen. Er möchte es nicht ungeschehen machen, sofern er damit auch Thron und Königin wieder verlieren würde; aber er strebt dahin, seine That vor sich selbst zu verbergen, wie sie vor den anderen verborgen ist, sie aus seinem Gedächtnis zu streichen, um sich selbst für rechtschaffen halten zu können. Und in Rechtschaffenheit will er auch weiterhin leben, sich in ruhigem Genuß seines Besitzes erfreuen, wie wenn er ihn auf rechtliche Weise erlangt hätte. Er sinnt nicht auf neue Verbrechen, sondern er hofft, daß „alles gut wird“ (III, 3: all may be well). Und wie er selbst ruhig und zufrieden genießen möchte, so sucht er auch bei seiner Umgebung Behagen und Befriedigung zu verbreiten. Wie wenn er sie wegen irgend etwas zu versöhnen hätte, hat er für jeden ein Lächeln, ein freundliches Wort, die Gewährung jeder Bitte, ehe sie noch ausgesprochen. In der Hofscene I, 2 fließt er geradezu über von Gnade und Wohlwollen gegen die Hofleute, besonders gegen Polonius und Laertes, zu dem er sagt:

Kannst du bitten,
Was ich nicht gern gewährt', eh' du's verlangt?
Der Kopf ist nicht dem Herzen mehr verwandt,
Die Hand dem Munde dienstgefäll'ger nicht,
Als Dän'marks Thron es deinem Vater ist.

Sich selbst sucht er dabei als einen Mann hinzustellen, der von keiner Leidenschaft berührt ist, der sich nur durch die Vernunft und die Rücksicht auf das Wohl des Staates leiten läßt, der daher nur mit *weisem* Kummer des toten Bruders gedenkt und der der *besseren Weisheit* seiner Räte *nicht widerstrebte*, als er dessen Wittwe zur Frau nahm: „soweit hat Urteil die Natur bekämpft.“

Allein hinter all diesem Bestreben, sich über das Geschehene hinwegzutäuschen, hinter all diesen glatten Worten und weisen Erwägungen steckt eben

doch nichts anderes, als das Schuldbewußtsein, das er, wie er es auch anstellt, nicht los werden kann, das an ihm nagt und bohrt und ihn zu dem ruhigen Genuß, den er ersehnt, nicht kommen läßt. Und so ist denn dieses ganze Wesen ein Scheinwesen, es ist Heuchelei, nicht insofern, als ob er hinter der falschen Maske schlechte Absichten verbärge, aber insofern, als er dadurch seine wahren Gedanken und Empfindungen zu verhüllen und zu unterdrücken sucht. Er heuchelt bis zu einem gewissen Grade vor sich selbst. So trägt denn auch alles, was er in jener Hofscene über sein eigenes Verhalten sagt, den Stempel der Sophistik, der Unwahrheit, durch die er sich selbst täuschen will, an sich. Das „eine heit're" und das „eine nasse Auge", der „Leichenjubel" und die „Hochzeitsklage" sind Dinge, die sich in Wahrheit nicht mit einander vertragen.

Das heimliche, künstlich zurückgedrängte Schuldbewußtsein bildet den Grundzug in dem dramatischen Wesen des Königs. Unwillkürlich beeinflußt es alle seine Handlungen und Aeußerungen und verleiht seinem ganzen Wesen bei aller Glätte und Sicherheit des Auftretens etwas Unruhiges und Gedrücktes; wir werden sehen, wie die dramatische Entwickelung zum guten Teile hierauf beruht. So bedarf es denn auch, trotz seiner äußeren Selbstbeherrschung, nur eines kleinen Anlasses, um dieses Schuldbewußtsein durch alle Hülle und Verstellung hindurch zum offenen Ausdruck kommen zu lassen. Das zeigt uns der Dichter in III, 1, wo die oben S. 274 angeführte Aeußerung des Polonius das Gewissen des Königs trifft und ihm das Bekenntnis auf die Lippen zwingt:

O allzu wahr! wie trifft
Dies Wort mit scharfer Geißel mein Gewissen!
Der Metze Wange, schön durch falsche Kunst,
Ist häßlicher bei dem nicht, was ihr hilft,
Als meine That bei meinem glattsten Wort.
O schwere Last!

Noch stärker tritt dies hervor, als ihm durch das Schauspiel sein Verbrechen im Bilde vorgeführt wird. Jetzt fällt ihm die ganze Schändlichkeit seines Thuns so sehr auf die Seele, daß er sich zum Gebet, zur Erflehung der göttlichen Gnade und Verzeihung getrieben fühlt (III, 3). Aber auch jetzt ist das Gewissen nicht mächtig genug, um ihn zu wirklicher Reue, zu ernster, innerer Umkehr zu bringen. Dazu müßte er das Verbrechen wieder gutzumachen suchen, den Früchten desselben entsagen und das vermag er, obgleich er sich selbst sagt, daß dem nicht verziehen wird, der bei der Missethat beharrt (may one be pardon'd and retain the offence?), nicht über sich zu gewinnen; allzusehr hängt sein Herz an der durch das Verbrechen erworbenen Krone und an dem errungenen Weibe. Den Worten des Gebets entsprechen nicht die Gedanken und so bleibt es wirkungslos:

Mein Wort fliegt auf, mein Sinn hat keine Schwingen:
Wort ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen.[3])

[3]) Die Schlegelsche Uebersetzung des ersten Verses: „Die Worte fliegen auf, der Sinn hat keine Schwingen" hat einen Versfuß zu viel und verleitet zu dem Miß-

Das Bisherige gibt uns auch die Erklärung für das Verhalten des Königs gegenüber Hamlet. Es ist ihm von Anfang an sehr darum zu thun, sich mit diesem, wie wenn nichts zwischen ihnen läge, auf den besten Fuß zu stellen und so sein Königtum und seine Heirat durch den nächsten Interessenten gewissermaßen legitimieren zu lassen [4]). Deshalb betont er I, 2 nachdrücklich die doppelte nahe Verwandtschaft, versichert Hamlet seiner väterlichen Liebe und daß er dem Throne der Nächste sei; deshalb wünscht er, daß Hamlet die Trauer ablege und damit seine Anerkennung des jetzigen Zustands ausspreche. Die Einwilligung Hamlets, nicht nach Wittenberg zurückzukehren, greift er in diesem Sinne sofort als ein Zugeständnis auf, das ihm äußerst wohl thut und das er mit Gelagen und Geschützsalven hoch feiern will.

All diesen Worten, die er zu Hamlet spricht, liegt gleichfalls ein Gemisch von Wahrheit und Unwahrheit zu Grunde. Die Wahrheit ist, daß er Hamlet wirklich so zu behandeln beabsichtigt, wie er sagt; unwahr dagegen sind die angeführten Motive und die liebevollen Empfindungen, die er für ihn zu hegen vorgibt. Nach dem, was sich zugetragen, kann er gar nicht solche Empfindungen haben. Bei seinem Schuldbewußtsein muß er in Hamlet immer den von ihm Gekränkten sehen und instinktiv in ihm den Gegner wittern, auch wenn Hamlet von dem Verbrechen — und dafür scheint ja gesorgt — nie etwas erfahren würde. Selbst der unwissende Hamlet ist ihm eine fortwährende Mahnung an seine That und immer muß er sich sagen, daß es nur der geringsten Ahnung des wahren Sachverhalts bedürfte, um ihn zu seinem erbitterten Todfeind zu machen. Daher ist er im Grunde argwöhnisch und mißtrauisch gegen ihn, will ihn nicht aus den Augen, nicht nach Wittenberg zurückkehren lassen. Wie er gleich zu Anfang aus Hamlets Trauer die stumme Opposition gegen seine Ehe mit der Königin herausfühlt, so weckt Hamlets späteres Verhalten alsbald in ihm „die Furcht, die, wie man sagt, des Unrechts Schritt begleitet" (König Johann IV, 2). Dazu kommt Hamlets kaum verhüllte Abneigung gegen ihn selbst: alles Umstände, die ihm diesen Menschen unangenehm und unsympathisch machen müssen und die eine wirklich liebevolle Zuneigung zu ihm ausschließen. Die von Anfang an vorhandene Grundempfindung gegen Hamlet tritt denn auch später III, 3 a. A., als der König Hamlets Wissenschaft von dem Verbrechen erfahren, in den aus tiefster Seele

---

verständnis, als ob mit dem „Sinn" der Sinn der Worte gemeint sei. Im Original lautet die Stelle:

My words fly up, my thoughts remain below:
Words without thoughts never to heaven go.

[4]) Mit Unrecht will Tieck (Dramat. Blätter II, 65) daraus, daß der König in der Hofscene I, 2 Hamlet zuletzt anredet, auf die Absicht einer Erniedrigung desselben schließen. Die Angelegenheit mit Hamlet ist im Gegenteil für den König die wichtigste, und eben deshalb erledigt er erst rasch die Staats- und Hofgeschäfte (Gesandtschaft nach Norwegen, Entlassung des Laertes), um sich dann zuletzt und am ausführlichsten zu dem zu wenden, was ihm am meisten am Herzen liegt, zu Hamlet, wie man auch im wirklichen Leben die Hauptsache bis zuletzt aufzusparen pflegt. Auch hier gilt: last, not least.

kommenden Worten: „Ich mag ihn nicht" (I like him not) offen zu Tage. Als er sich dann von Hamlet im Besitz der Früchte seines Verbrechens, ja in seinem Leben bedroht glaubt, wird dieser ihm geradezu verhaßt, „wie Hektik rast er ihm im Blute" (IV, 3); eine fieberhafte Unruhe bemächtigt sich seiner, vor der die Stimme des Gewissens wieder völlig verstummt, und wie er verbrecherisch zu seinem Besitze gelangt war, so scheut er jetzt kein Mittel, um sich in dem Genuß desselben zu behaupten und den verhaßten Gegner zu vernichten. Auch bei ihm, der anfänglich auf weitere Verbrechen nicht ausgegangen war und nur die Früchte des ersten genießen wollte, macht sich der Fluch der bösen That geltend, „daß sie fortzeugend Böses muß gebären."

So ist der König ein Mensch, dem zur Befriedigung seiner unedlen Begierden kein Mittel zu schlecht ist, der dazu auch nicht durch die Aufwallung einer gewaltigen, sinnbethörenden Leidenschaft hingerissen wird, sondern der bei all seinen Handlungen mit kaltem Blute und feiner Berechnung zu Werke geht: ein unedler, gemeiner Charakter. Viel zu weit aber geht man, wenn man deshalb Alles an ihm für schlecht und gemein ansieht. Wie der König kein absoluter Verbrecher und Bösewicht ist, so fehlt es ihm auch nicht an Zügen, die auf Edleres hinweisen und die ihn uns menschlich immerhin näher bringen. So schon dies, daß er das Schlechte seiner Handlungsweise lebhaft fühlt und sich dem Drucke des Gewissens niemals entziehen kann. Er ist ferner nicht ohne Gemüt und sein Wohlwollen gegen seine Umgebung, wenn ihn auch die momentane Stimmung veranlaßt, es in etwas übertriebener Weise an den Tag zu legen, ist doch nicht bloß erheuchelt. Ja, man kann sagen: soweit nicht seine Herrschsucht und Genußsucht im Wege steht, ist er gutmütig und menschenfreundlich. Auch seine Liebe zu der Königin ist nicht bloß sinnlicher Natur, sondern beruht auf einer wahren, echten Herzensneigung, die besonders in den schönen Worten IV, 7 zum Ausdruck kommt:

Sie ist mir so vereint in Seel' und Leben,
Daß, wie der Stern nur seiner Sphäre folgt,
Ich nichts könnt' ohne sie.[5])

Freilich, soweit geht diese Liebe nicht, daß er sich selbst oder seine Krone für die Geliebte hingeben würde: Egoismus und Herrschsucht sind stärker in ihm als die Liebe. Wenn er bei seinem Vorgehen gegen Hamlet auf die Königin und deren Liebe zu ihrem Sohne Rücksicht nimmt, so geschieht es nicht, um ihr den Schmerz über des Sohnes Untergang zu ersparen, sondern nur, um sie durch offenes Vorgehen gegen Hamlet sich selbst nicht zu entfremden und ihre Liebe nicht zu verlieren. In der Schlußscene, da die Königin aus dem für Hamlet bestimmten Giftbecher trinken will, läßt er es lieber zu, daß sie trinkt und stirbt, als daß er sie durch ein Bekenntnis seiner Giftmischerei rettet, sich aber damit selbst dem Verlust von Krone und Leben aussetzt.

Was uns sodann über des Königs Thätigkeit in Staatsangelegenheiten

[5]) So suche ich die harte und etwas undeutliche Uebersetzung der Stelle bei Schlegel zu verbessern.

berichtet wird, zeugt durchweg von Klugheit, Energie, Tüchtigkeit; er ist ein wirklicher Staatsmann, der Menschen und Verhältnisse kennt, mit richtigem politischem Urteil seine Maßregeln trifft und sie mit Kraft und Besonnenheit durchführt, wie dies auch in seinem Vorgehen gegen Hamlet zu Tage tritt. Ganz verfehlt ist es, wenn ihn viele Kritiker auch auf diesem Gebiet als einen feigen, hinterlistigen Intriganten darstellen, der nur in diplomatischen Künsten Bescheid wisse, aber zu offenem, kräftigem Handeln unfähig sei. Freilich ist er kein Mann des bloßen Dreinschlagens, die physische Gewalt ist ihm nur die ultima ratio; aber das beruht weder auf Heimtücke noch auf Feigheit, sondern das ist eben Staatsklugheit. Wo eine Verwickelung entsteht, da sucht er sie zunächst durch gütliche Unterhandlung zu lösen; aber auch hierbei tritt er, im Bewußtsein der Macht seines „kriegerischen Staates", stolz und kräftig auf und läßt keinen Zweifel, daß er im Notfalle diese Macht zu gebrauchen wissen werde. So sendet er bei der drohenden Haltung des jungen Fortinbras zunächst zwar eine Gesandtschaft nach Norwegen, um die Sache gütlich in Ordnung zu bringen (I, 2), aber gleichzeitig läßt er im ganzen Lande aufs eifrigste rüsten, um beim Scheitern der Verhandlungen zum Schlagen bereit zu sein (I, 1). England weiß er tributpflichtig zu erhalten; dorthin sendet er das Gebot, Hamlet zu töten, und er ist bereit, demselben im Weigerungsfalle mit Gewalt Nachdruck zu geben (IV, 3):

Und England! gilt dir meine Liebe was
(Wie meine Macht sie dich kann schätzen lehren,
Denn noch ist deine Narbe wund und rot
Vom Dänenschwert, und deine Ehrfurcht leistet
Uns willig Lehnspflicht), so darfst du nicht
Das oberherrliche Geheiß versäumen.

Beide Staaten, Norwegen wie England, respektieren denn auch die Macht und den kräftigen Willen des Dänenkönigs und kommen seinen Wünschen und Befehlen schleunig nach (II, 2 und V, 2).

Auch dem Aufstand des Laertes in IV, 5 weiß der König unerschrocken und mit überlegener, staatsmännischer Klugheit zu begegnen. Er ist hier in einer gefährlichen Situation; die Aufständischen sind bei ihm eingedrungen und haben Diener wie Schweizergarde überwältigt; momentan ist er in ihrer Gewalt. Aber durch würdevolle Ruhe und Mäßigung, dadurch daß er den leidenschaftlich überhitzten Laertes in Reden und Fragen sich austoben läßt, um dann selbst mit Fragen gegen ihn vorzugehen, gelingt es ihm, die Gefahr zu beschwören, den Irrtum des Laertes über die Schuld an seines Vaters Tod aufzuklären und den siegreichen Angreifer auf seine Seite zu ziehen.

Ueberhaupt weiß der König stets die Majestät und Würde des Königtums in seiner Person äußerlich zu repräsentieren. Wenn er sich auch in seinem Innern durch das Gewissen gedrückt fühlt und er dies in Blicken und Mienen auch nicht ganz verbergen kann, so verliert sein Auftreten doch niemals den Anstrich der Hoheit und erscheint seiner Umgebung als eitel Gnade, Huld und

Herablassung. In seinen volltönenden Reden macht sich stets der von dem Bewußtsein seiner Würde erfüllte Herrscher geltend, er spricht mit Vorliebe von sich per „wir" und dem Laertes gegenüber beruft er sich auf die Göttlichkeit, die den König umgibt und gegen jeden Verrat schirmt. Auch sonst ist er ein Freund des Prunks und Glanzes als des äußeren Zeichens königlicher Majestät (bei der Bühnendarstellung darf deshalb auf die Ausstattung des Stücks schon etwas verwandt werden) und er liebt daher glänzende Hoftage, geräuschvolle Feste und üppige Gelage mit Pauken, Trompeten und Geschützdonner; — doch ist es irrig, ihn deshalb zum Schlemmer und Trunkenbold zu machen. Nur ein einziges Mal während des ganzen Stücks verliert er in Gegenwart Dritter die Fassung und Selbstbeherrschung, als ihm bei der Aufführung des Schauspiels sein eigenes Verbrechen vorgeführt wird und er erkennt, daß das Geheimnis desselben durchbrochen ist. —

Der Einzige in der ganzen Hofgesellschaft, der sich durch diesen Schein nicht blenden läßt, der das innere Wesen dieses Königs durchschaut, ist Hamlet. Es ist begreiflich, daß eine Persönlichkeit, wie der König, einem Hamlet, dem der Schein nichts, die Wahrheit alles gilt und der selbst sein Herz stets auf der Zunge trägt, nicht sympathisch sein kann. Ganz abgesehen von den Vorkommnissen, die den einen zum Todfeind des anderen machen, stehen sich beide als schroffe Antagonisten gegenüber. Bereits vorher hatte Hamlets Scharfblick erkannt, daß das glatte, lächelnde Gebaren des Oheims, im Gegensatz zu dem geraden, ernsten Wesen seines Vaters, nicht der wahre Ausdruck seines Denkens und Empfindens sei, und sich dadurch abgestoßen gefühlt. Der aus dem Gegensatz der Naturen instinktiv sich ergebende Widerwille gegen den Oheim mußte dann durch die Vermählung mit der Mutter, kaum zwei Monate nach des geliebten Vaters Tode, noch verstärkt werden, und eben dieser Widerwille kommt in den ersten Worten, die Hamlet im Stücke zu sprechen hat: „mehr als verwandt und wen'ger als befreundet" (s. oben S. 148), deutlich zum Ausdruck. Er mag ihn nicht und traut ihm nicht, und er bleibt daher auch allen Annäherungsversuchen des Königs unzugänglich. Gerade je mehr dieser sich ihm gegenüber als Vater zu gerieren sucht, desto nachdrücklicher zeigt Hamlet, offen oder versteckt ironisch, daß er dieses Vaterverhältnis nicht anerkennt. Als ihn die Königin III, 4 mit den Worten empfängt: „Hamlet, dein Vater ist von dir beleidigt", erwiedert er mit scharfer Betonung: „Mutter, mein Vater ist von euch beleidigt."

Seiner Abneigung gegen den Oheim gibt Hamlet mehrfach dadurch Ausdruck, daß er ihn mit seinem Vater vergleicht und den großen Gegensatz zwischen beiden hervorhebt. Er findet zwischen ihnen einen Unterschied, so groß, wie zwischen ihm selbst und Herkules (s. oben S. 176 f.); neben dem Vater ist ihm der Oheim, wie ein Satyr neben Apollo (I, 2). Noch schärfer werden die Ausdrücke gegen den König, nachdem ihm dessen Verbrechen enthüllt ist; sie atmen jetzt alle einen grimmigen, tödlichen Haß gegen den Verbrecher, den „lächelnden Schurken." Wieder zieht er Vergleiche zwischen diesem und dem Vater in der Scene mit der Königin III, 4. Er weist auf die Bild-

nisse beider [6]) und findet nicht Worte genug, um den Abstand zwischen ihnen zu bezeichnen. Der Vater ist ihm

ein Verein und eine Bildung,
Auf die sein Siegel jeder Gott gedrückt,
Der Welt Gewähr für einen Mann zu leisten [7]).

Der Oheim dagegen ist ihm „gleich der brand'gen Aehre", ein „Sumpf", und weiterhin: „nicht wert das Zehntel eines Zwanzigteils von ihm, der eu'r Gemahl war; ein Hanswurst von König, ein Beutelschneider von Gewalt und Reich", „ein geflickter Lumpenkönig"; dann nennt er ihn „aufgedunsenen König" und legt ihm Tiernamen wie Kröte, Fledermaus, Kater bei (a paddock, a bat, a gib [8]).

Man hat vielfach geglaubt, daß in diesen leidenschaftlichen Ausdrücken und Vergleichen Hamlets die wahre Charakteristik des Königs enthalten sei. Allein man hat dabei übersehen, daß alle diese Bezeichnungen eben doch im Zorne gesprochen und vom tiefsten Hasse eingegeben sind. Solche Stimmungen führen aber notwendig zu Uebertreibungen und Entstellungen. Es fehlt Hamlet denn doch die nötige Ruhe und Unbefangenheit, um uns ein wirklich zutreffendes Charakterbild des Königs zu geben; seine Ausdrücke charakterisieren mehr ihn und seine Leidenschaft als den König [9]).

---

[6]) Man hat viel darüber gestritten, ob unter den Bildnissen der beiden Brüder, auf welche Hamlet hier hinweist, Wandbilder oder Medaillonbilder zu denken seien. Für ersteres hatte sich besonders Goethe, Wilhelm Meister V, 9, ausgesprochen. Wenn man sich indes die Bühneneinrichtungen der Zeit des Dichters vergegenwärtigt, so kann dieser selbst kaum andere als Medaillonbilder (pictures in little), von denen auch II, 2 die Rede ist, im Auge gehabt haben. Da auf der Shakespeareschen Bühne kein Zwischenvorhang fiel, ja (nach einer bei K. Th. Gädertz, Zur Kenntnis der altenglischen Bühne, Bremen 1888, wiedergegebenen Zeichnung vom Innern des Londoner Schwan-Theaters vom Jahre 1596) die Bühne jener Zeit überhaupt keinen Vorhang und ebensowenig Seitenkulissen besessen zu haben scheint, vielmehr nur durch den festen Hintergrund abgeschlossen war, dieser aber in der Scene Hamlets mit der Königin durch die herabgelassenen oder von den Seiten vorgezogenen Tapeten (arras), hinter denen sich Polonius verbirgt, verdeckt sein mußte, so läßt sich keine Möglichkeit absehen, wie und wo in dieser Scene Wandbilder auf der damaligen Bühne hätten angebracht werden können. Freilich ist schon im „Bestraften Brudermord" an Wandbilder gedacht; allein wenn Hamlet hier III, 5 sagt: „Aber sehet dort in jener Gallerie hängt das Conterfait Eures ersten Ehegemals und da hängt das Conterfait des itzigen", so scheint sich daraus zu ergeben, daß auch hier die Bilder auf der Bühne selbst nicht vorhanden waren.

[7]) To give the world assurance of a man. Bei Schlegel ist dieser Vers ausgelassen.

[8]) In der 1. Quarto vergleicht Hamlet das Aeußere seines Vaters mit Mars, das des Oheims dagegen mit Vulkan. Mit Recht weist Henri Becque in dem oben S. 136 Anm. 7 genannten Aufsatz darauf hin, daß dieser mythologische Vergleich bei dem Verhältnis der beiden Brüder zur Königin wenig angemessen war. Darum hat ihn der Dichter wohl auch bei der späteren Bearbeitung gestrichen.

[9]) Sehr richtig bezüglich der bisherigen Kritik bemerkt Hoffmann in Herrigs Archiv III, 392: „Wir interessieren uns so lebhaft für den thatenlosen Prinzen, wir identifizieren uns so sehr mit ihm, daß wir in Gefahr geraten, eben dadurch, daß wir

Gewiß muß zugegeben werden, daß der Oheim an sittlichem Werte tief unter Hamlets Vater („ein Mann, nehmt alles nur in allem", wie Hamlet I, 2 sagt) steht, daß er „ein Sünder, von Natur durchaus armselig gegen mich" ist, wie der Geist I, 5 selbst sagt. Allein „ein Hanswurst von König" (a vice of kings), „ein geflickter Lumpenkönig" (a king of shreds and patches) ist dieser König nach dem oben Bemerkten doch nicht. So erscheint er nur Hamlet in seiner cholerischen Erregung und nur in dieser; denn sonst imponiert ihm dieser „Lumpenkönig" doch so sehr, daß er sich, wie wir früher gesehen haben, seinen Wünschen und Geboten ohne weiteres fügt.

Ebensowenig darf das für zutreffend gehalten werden, was Hamlet über die äußere Erscheinung des Königs sagt. Hamlet sieht mit den Augen der Abneigung und des Hasses und diesen stellt sich selbst das Schöne häßlich dar [10]). Dem Könige können wohl die Züge ernster Männlichkeit abgehen; aber einen Satyr, ein häßliches, plumpes, widerwärtiges Wesen oder einen aufgedunsenen Menschen dürfen wir uns ganz gewiß nicht unter ihm vorstellen. Man vergegenwärtige sich nur, daß er ja die Liebe der Königin gewonnen, was doch irgendwie motiviert sein muß. Wir werden uns in ihm vielmehr einen Mann in mittleren Jahren zu denken haben, von guter Figur und ansprechendem Aeußeren, mit ausdrucksvollen, etwas lauernden Augen, mit einer Miene, die meist ein verbindliches Lächeln zeigt, daneben aber auch bald gedrückten Unmut, bald spürenden Argwohn erkennen läßt. Eben dieses Lächeln ist es, was Hamlets Unwillen besonders erregt und ihn in dem König einen Satyr sehen läßt. Die Bewegungen des Königs zeigen berechneten Anstand und Würde, seine Umgangsformen sind gefällig und er muß eine besondere Gabe der Unterhaltung besitzen, wie ihm ja überhaupt die Kunst der Rede und der Beeinflussung durch die Rede zu Gebote steht. Im ganzen ist er, wie er erscheint und sich gibt, ein Mann, der auf die Frauen Eindruck zu machen geeignet ist. „Durch Witzeszauber, durch Verrätergaben" (with witchcraft of his wit, with traiterous gifts) hat er „den Willen der scheinbar tugendhaften Königin" gewonnen: „o arger Witz und Gaben,

---

alles mit seinen Augen ansehen, nach seiner Meinung beurteilen, die Intention des Dichters zu verkennen." Das gilt, wie sich zeigen wird, auch für die bisherige Beurteilung mehrerer anderer Figuren des Stücks. — Andererseits aber war es auch nicht richtig, wenn Börne und Tieck den König zu einer großen und vornehmen Natur machen wollten, die sich gelegentlich einmal einen Fehltritt habe zu schulden kommen lassen.

[10]) Hierfür hat der Dichter in König Johann IV, 2 einen treffenden Beleg gegeben. Da der König glaubt, Hubert habe den Prinzen Arthur getötet, nennt er ihn in grimmiger Wut „einen Menschen, gezeichnet von den Händen der Natur", von „scheußlichem Ansehen"; als er aber hört, daß Arthur noch lebe, nimmt er all dies zurück mit den Worten:

Vergib, was meine Leidenschaft gedeutet
Aus deinen Zügen: meine Wut war blind;
Mein Aug', in blut'ger Einbildung verwildert,
Wies dich mir fürchterlicher als du bist.

die im stand so zu verführen sind!" — das sind die Worte des Geistes selbst [11]). —

Die Shakespeareschen Figuren sind so lebenswahr gezeichnet, daß man häufig versucht ist, sie mit diesem oder jenem Menschen der Wirklichkeit zu vergleichen. Und so ist mir bei Betrachtung dieses Königs im Hamlet unwillkürlich das Bild eines Fürsten unserer Zeit aufgestiegen, welcher mir in Stellung, Charakter und äußerem Gebaren viel Aehnlichkeit mit jenem zu haben scheint. Ich meine Napoleon III. Keine Verbrechernatur von Haus aus, hatte er sich zur Befriedigung des Ehrgeizes und der Herrschsucht den Weg zum Thron durch ein, freilich ganz anders geartetes Verbrechen gebahnt, unter dessen Banne er Zeit seines Lebens stand. Dieselbe Unwahrheit, dasselbe Lächeln und äußerlich glatte, verbindliche Wesen zur Verdeckung des inneren Zwiespalts; daneben, soweit es sein Egoismus erlaubte und die Erhaltung des Thrones nicht in Frage kam, auch Züge von Gutmütigkeit und wirklichem Wohlwollen, dabei ein ähnlicher Hang zur Sinnlichkeit. Nach außen selbstbewußtes, kluges und kräftiges Auftreten, wie bei unserem König, und durchweg Streben nach Repräsentation, Wahrung der Herrscherwürde, nach Prunk und Glanz. Weiter, ähnlich dem wachsenden Argwohn unseres Königs gegen Hamlet, das Mißtrauen gegen die von der Staatsgewalt verdrängte republikanische Partei, Versuche, diese durch scheinbares Wohlwollen zu ködern, und, da dies nicht gelingt, zu ihrer Beseitigung und zur Festhaltung der Früchte des früheren ein neues Verbrechen: der Krieg gegen Deutschland.

Und auch das tragische Schicksal Napoleons ist nicht ohne alle Aehnlichkeit mit dem Ausgang unseres Königs: eben das neue Verbrechen, das die Opposition vernichten und seinen Thron sichern sollte, hat jener die Möglichkeit der Rache und ihm selbst den Untergang gebracht.

2. Die Königin.

Die Königin Gertrude ist eine weiche, schwache, sinnliche Frauennatur mit all dem Anziehenden und Liebenswürdigen, aber auch all dem Schwankenden, Unzuverlässigen, Widerstandslosen, das solchen Naturen eigen ist. Der das Geschlecht im allgemeinen charakterisierende Satz: „Schwachheit, dein Name ist Weib" findet auch bei ihr seine Bestätigung (s. oben S. 64). Ihre

[11]) Daher ist es sehr verfehlt, wenn auf der Bühne der König als ein finsterer Tyrann mit langem schwarzem Bart dargestellt wird, dessen Anblick schon gruseln macht, oder als ein aufgedunsener Wüstling, wie ihn Gervinus sich dachte. Das Allerverfehlteste aber ist wohl, wenn Roßmann (Sh.-Jahrb. II, 322 f.) und ebenso Liebau (s. oben S. 72) den König einem Franz Moor an die Seite setzen und ersterer meint, er müsse etwa so wie dieser, „frech und niederträchtig" gespielt werden, — er, der „lächelnde" Bösewicht des Dichters! Aber freilich: wie Franz Moor hat auch er ein Verbrechen gegen den Bruder begangen, wie Franz Moor kann auch er nicht beten, — und das genügt!

Schwäche ist indes etwas anderer Art als bei Ophelien; nicht äußerer Gewalt und Autorität, sondern der eigenen Sinnlichkeit gegenüber ist sie ohne festen Widerstand, und wenn sie auch aus eigenem Antrieb wohl nie zu einem Fehltritt gekommen wäre, so ist sie doch der Verführung, „dem Witzeszauber und den Verrätergaben" des Verführers erlegen. Sie ist nicht sittenlos, aber ihre Sittlichkeit hat hier ihrer Sinnlichkeit nicht stand gehalten; ihre Schönheit (die wir uns trotz ihres schon reiferen Alters wohl konserviert zu denken haben) hat ihre Tugend in eine Kupplerin verwandelt, wie Hamlet III, 1 es ausdrückt (s. oben S. 277 f.).

Die rasche Vermählung mit dem Verführer nach dem Tode des ersten Gatten ist die Folge des ersten Fehltritts; in den Augen der Königin aber ist sie das Mittel, das unerlaubte Verhältnis in ein rechtmäßiges zu verwandeln. Deshalb wünscht sie, daß auch Hamlet diese Ehe gut heiße, und auch sie fordert ihn auf, die nächt'ge Farbe der Trauer abzuwerfen und „sein Aug' als Freund auf Dänmark sehn" zu lassen (I, 2).[1]) Die andere Seite der Sache, daß durch diese Ehe die Treulosigkeit gegen den ersten Gatten fortgesetzt wird, kommt ihr gar nicht zum Bewußtsein; darüber öffnet ihr erst Hamlet in der nächtlichen Unterredung III, 4 die Augen. Ueberhaupt wird ihr erst unter den Dolchen, die er ihr hier ins Gewissen redet, die Verwerflichkeit ihres Verhaltens völlig klar; schaudernd will sie sich von dem Bilde, das er ihr zeigt, abwenden, aber er läßt nicht ab, „ihr Herz zu ringen" und ihr die Augen ganz ins Innere zu kehren. Tief erschüttert geht sie denn auch in sich und empfindet aufrichtige Reue.

Ob diese Reue der Königin andauernd, ob sie die ihr von Hamlet erteilten Ratschläge befolgt, erfahren wir nicht. Der Dichter hatte keinen Anlaß, hierauf näher einzugehen, da es von dem eigentlichen Gegenstand des Stücks zu weit abgeführt hätte. Jedenfalls kommt ihr Gewissen darnach nicht mehr zur Ruhe, wie ihre Worte in IV, 5 zeigen:

> Der kranken Seele, nach der Art der Sünden,
> Scheint jeder Tand ein Unglück zu verkünden.
> Von so bethörter Furcht ist Schuld erfüllt,
> Daß, sich verbergend, sie sich selbst enthüllt.

Andererseits beweist der Umstand, daß sie sich vom Könige äußerlich nicht trennt, nichts gegen ihre Reue; das konnte sie nicht, wenn sie das von Hamlet ihr anvertraute Geheimnis bewahren wollte. Dies aber thut sie, indem sie IV, 1 die Tötung des Polonius dem Könige gegenüber durch Hamlets Wahnsinn zu entschuldigen sucht, obgleich sie jetzt weiß, daß er „nur toll aus List". Hierdurch und durch die Angabe, Hamlet *weine* um das Geschehene, sucht sie

[1]) Unter „Dänemark" ist hier wohl der König verstanden, wie bei Shakespeare häufig Könige und Fürsten mit dem Namen ihrer Länder genannt werden. — Die Gründe, mit denen die Königin Hamlet zum Ablegen der Trauer auffordert („Du weißt, es ist gemein: was lebt, muß sterben"), sind natürlich nicht ihre wahren, sondern, ebenso wie die des Königs, *Schein*gründe, und es ist sehr verkehrt, wenn man wegen deren Trivialität die Königin als eine beschränkte und oberflächliche Frau hinstellt.

den König zu begütigen und Hamlet vor den schlimmen Folgen seiner That zu schützen [2]).

Ueberhaupt ist die zärtliche, sorgsame Liebe zu ihrem Sohne ein wesentlicher Zug im Wesen der Königin, der, ebenso wie ihre Zuneigung und Teilnahme für Ophelia, ihre weiche und gute Gemütsart beweist [3]). Mit der einen Ausnahme zu Anfang von III, 4, wo sie Hamlet mit Vorwürfen über sein Benehmen gegen den König empfängt, spricht sie stets in liebevollstem Tone zu ihm. Wie sehr sie an ihm hängt, sagt uns der König selbst in IV, 7:

Seine Mutter,
Die Königin, lebt fast von seinem Blick [4]).

So läßt sie es sich auch bei dem Fechtspiele in V, 2, trotz des Einspruchs des Königs, nicht nehmen, nachdem sie Hamlet ihr Tuch zum Abreiben der er-

---

[2]) Vgl. oben S. 209 Anm. 6 — In der 1. Quarto nimmt die Königin, entsprechend der Sage, ausdrücklich Partei gegen den König und verspricht Hamlet Beistand bei seiner Rache. Auch sagt sie hier, da sie durch Horatio von des Königs Anschlag gegen Hamlet bei der englischen Reise hört, in der später weggefallenen Scene IV, 6:

Then I perceive, there's treason in his lookes
That seem'd to sugar o're his villanie:
But I will soothe and please him *for a time*,

und Horatio trägt sie für Hamlet auf:

Be wary of his presence, lest that he
Faile in that he goes about.

Aus dem oben S. 250 Anm. 34 angegebenen Grund ist dies alles bei der späteren Ueberarbeitung des Stückes gestrichen worden. Im Gegensatze hierzu scheinen aber einige Worte bei dem Aufstand des Laertes in IV, 5 der späteren Bearbeitung gerade umgekehrt auf eine Anhänglichkeit der Königin an den König hinzudeuten:

Sie schlagen lustig an auf falscher Fährte,
Verkehrt gespürt, ihr falschen Dänenhunde!

Allein diese Worte stehen nach Ton und Ausdrucksweise in schroffem Widerspruche mit dem weichen Naturell der Königin und insbesondere mit ihrem geängstigten, erschreckten Wesen in dieser ganzen Scene. Andererseits passen die folgenden ängstlichen Worte des Königs: „Die Thüren sind gesprengt!" nicht zu der unerschrockenen Festigkeit, die dieser in der Scene an den Tag legt. Es ist mir daher kein Zweifel, daß hier im Druck der 2. Quarto eine Verwechselung der Personenbezeichnung vorgekommen und dann in den späteren Ausgaben irrtümlich beibehalten worden ist, und daß *die ersteren Worte in Wahrheit dem Könige, die letzteren dagegen der Königin zugehören*.

[3]) Die Weichheit und Gutmütigkeit der Königin wird auch in der Hamlet-Sage ausdrücklich hervorgehoben. Sie ist überhaupt die einzige Figur des Stücks, die der Dichter fast unverändert aus der Sage herübergenommen hat, wie sie, abgesehen von Hamlet, auch die einzige ist, deren *Namen* schon der Sage angehört. So stimmt auch ihre Hauptscene, die nächtliche Unterredung mit Hamlet, besonders in der älteren Bearbeitung der 1. Quarto, im wesentlichen mit der Schilderung in der Sage überein, abgesehen natürlich von der Erscheinung des Geistes.

[4]) In der 1. Quarto sagt der König schon I, 2 zu Hamlet, er sei „the joy and halfe heart of your mother". In der später weggefallenen Scene IV, 6 dieser Ausgabe (s. oben Anm. 2) bekundet die Mutter ihre liebevolle Fürsorge für Hamlet auch in den Aufträgen und Segenswünschen, die sie Horatio für ihn mitgibt: „commend me a mothers care to him", „thousand mothers blessing to my sonne".

hitzten Stirn gereicht, aus dem für ihn bestimmten Becher auf sein Glück zu trinken — und damit ihr eigenes Verderben herbeizuführen. Das ist das Tragische in ihrem Geschick, daß eben das, was ihre menschlich schönste Seite ist, die Liebe zum Sohne, sie mit in dessen Untergang hineinzieht. —

Eine viel erörterte und sehr bestrittene Frage ist, ob die Königin an der Ermordung ihres ersten Gemahls mitschuldig war oder wenigstens davon gewußt hatte. Eine ausdrückliche Entscheidung ist in dem Stücke nicht gegeben; ich glaube aber, schon der Charakter der Königin muß zu einer unbedingten Verneinung dieser Frage führen. Ihre Sinnlichkeit konnte sie der Verführung unterliegen lassen, aber vor der Beteiligung an einem Morde oder auch nur dem Einverständnisse mit einem solchen mußte ihre weiche und gutmütige Frauennatur zurückschaudern; eine Blutschuld scheint mir bei ihr eine psychologische Unmöglichkeit [5]). Außerdem aber hat uns der Dichter eine Reihe direkter Anhaltspunkte gegeben, die alle darauf hinweisen, daß er ihr eine solche Schuld nicht aufladen wollte [6]).

In der älteren Bearbeitung des Stücks, wie sie der ersten Quartausgabe zu Grunde liegt, hatte die Königin in der Scene mit Hamlet III, 4 diesem, da er den Verdacht ihrer Mitschuld geäußert, heilig geschworen, daß sie von dem Mord nichts gewußt habe:

> But as I have a soule, I sweare by heaven,
> I never knew of this most horride murder [7]).

Diese Beteuerung ist bei der späteren Bearbeitung allerdings weggefallen; aber nicht, wie man geglaubt hat, weil der Dichter die Königin nunmehr als Mitschuldige erscheinen lassen wollte, sondern aus einem ganz anderen Grunde. In der 1. Quarto fordert Hamlet seine Mutter auf, ihm bei seiner Rache Beistand zu leisten, und sie sagt ihm dies zu [8]). Da aber Hamlet vorher den Verdacht ihrer Mitschuld ausgesprochen und eine Mitschuldige unmöglich an der Rache teil nehmen konnte, so mußte dieser Verdacht, wenn jene Aufforderung und Zusage statthaft sein sollte, notwendig zuvor zerstört und ihre Unschuld am Morde ausdrücklich festgestellt werden. In der späteren Bearbeitung wurde aus den oben erwähnten Gründen jene Aufforderung Hamlets und die Zusage

---

[5]) Wenn der König am Schlusse, da die Königin vergiftet umsinkt, dies für eine Ohnmacht erklärt, „weil sie bluten sieht", so muß ihm für diese falsche Erklärung ihr Naturell doch immerhin einen Anhalt geboten haben.

[6]) Zu dem gleichen Ergebnis kommt eine in England erschienene, besondere anonyme Schrift über diese Frage: Hamlet. An attempt to ascertain whether the queen were an accessory, before the fact, in the murder of her first husband. London 1856; ein Auszug daraus bei Furness, New Var. Ed. IV, 265 f. — Das Schuldbekenntnis der Königin am Schlusse der Schröderschen Hamlet-Bearbeitung (s. oben S. 13) war eine willkürliche Zuthat des Bearbeiters; vgl. Merschberger im Sh.-Jahrb. XXV, 245 ff. — Auch in der Sage ist die Königin am Morde völlig unbeteiligt.

[7]) Ebenso in der Erzählung des Belleforest; bei Saxo war eine solche Versicherung infolge des oben S. 284 Anm. 2 erwähnten Umstandes überflüssig.

[8]) Vgl. oben Anm. 2, sowie S. 124, 250 Anm. 34.

der Mutter gestrichen; damit fiel das Motiv dieser Feststellung hinweg, die Unschuldsversicherung der Königin wurde überflüssig und allein aus diesem Grunde ist sie in der späteren Gestalt des Stücks ebenfalls weggelassen worden.

Allerdings sind nun die Worte, in denen Hamlet nach der Tötung des Polonius seinen Verdacht gegen die Mutter kund gibt, auch in die neuere Bearbeitung des Stücks übergegangen:

Ja, gute Mutter, eine blut'ge That,
So schlimm beinah', als einen König töten
Und in die Eh' mit seinem Bruder treten[9]).

Daß aber dieser Verdacht trotzdem auch jetzt ein unbegründeter ist, zeigt sich darin, daß die Königin den Sinn dieser Worte nicht versteht, daß sie gar nicht weiß, worauf Hamlet damit abzielt, und daher erstaunt fragt: „Als einen König töten?“ [10]) Ebenso ergeben ihre weiteren Fragen auf Hamlets Vorwürfe:

Was that ich, daß du gegen mich die Zunge
So toben lassen darfst?

und ferner:

Weh! welche That
Brüllt denn so laut und donnert im Verkünden?

daß sie von der Ermordung des ersten Gemahls überhaupt nichts weiß. Daß wir es hier mit Verstellung und Heuchelei zu thun hätten, ist vom Dichter in keiner Weise angedeutet und durch die Erregung, in der sich die Königin befindet, absolut ausgeschlossen. So richtet denn auch Hamlet im weiteren Verlauf der Scene seine Vorwürfe nur noch gegen den Ehebruch und die zweite Ehe und jetzt erst versteht sie, was er überhaupt meint.

Daß die Königin am Morde unschuldig ist und gar nichts davon weiß, zeigt sich ferner darin, daß sie sich durch das vor dem Hofe aufgeführte Schauspiel in keiner Weise getroffen fühlt, daß sie im Gegenteile unmittelbar hinterher Hamlet mit Vorwürfen empfängt, weil er den König dadurch sehr beleidigt (much offended), also zu Unrecht verdächtigt habe. Wie hätte sie auch sonst nach dem Schauspiele noch in die Belauschung ihrer Unterredung mit Hamlet willigen können? Und wie hätte der König, wenn sie Mitwisserin wäre, nach dem Schauspiele seine schlimmen Absichten gegen Hamlet vor ihr noch verbergen, wie hätte er dann in IV, 7 darauf rechnen können, daß die Königin seine List Zufall nennen werde? Dieser König hat überhaupt keine Mitwisser seiner Verbrechen!

---

[9]) Der Verdacht Hamlets, daß die Mutter am Tode seines Vaters mitschuldig sei, kommt auch vorher schon bei der Aufführung des Schauspiels III, 2 darin zum Ausdruck, daß er bei den Worten der Schauspielkönigin: „die einen totschlug, mag den zweiten suchen,“ sein anzügliches „das ist Wermut“ dazwischen wirft.

[10]) Mit Unrecht hat Schlegel das in der Folioausgabe hinter „As kill a king“ stehende Fragezeichen in ein Ausrufezeichen verwandelt. In der ersten Quarto steht allerdings: „How! kill a king!“ Aber das How! zeigt gerade, daß es sich um eine erstaunte Frage handelt, und eben dasselbe ergibt sich auch aus der bestätigenden Antwort Hamlets: „Ja, so sagt' ich“ (Ay, lady, 't was my word).

Entscheidend für die Unschuld der Königin ist endlich, daß der Geist bei seiner Enthüllung in I, 5 sie nur des Ehebruchs und der blutschänderischen Ehe, in keiner Weise aber der Beteiligung oder Mitwissenschaft am Morde beschuldigt. Dem steht nicht entgegen, daß er Hamlet besonders untersagt, die Rache auf die Mutter auszudehnen; denn nach mittelalterlichem Recht ist auch der Ehebruch ein todeswürdiges Verbrechen, welches an sich die Rache auch gegen sie rechtfertigen würde. Im Gegenteil weist gerade die Fürsorge und das Mitleid, welches der Geist hier wie bei seinem Erscheinen in III, 4 für die Königin kund gibt, darauf hin, daß wir es bei ihr nicht mit einer Mörderin, sondern mit einer schwachen Verführten zu thun haben. Und eben dies zeigt auch Hamlet, der an ihre Blutschuld nach III, 4 nicht mehr glaubt, in den mitleidigen Abschiedsworten, die er V, 2 der sterbenden Mutter zuruft: „Unglückliche Königin, fahr wohl!" (Wretched queen, adieu!)

3. Polonius.

Unter den in zweiter Linie stehenden Personen der Tragödie ist keine in so verschiedener Weise beurteilt worden als der alte Kämmerer Polonius, in der 1. Quarto Corambis genannt. Ueber seinen Charakter wie seine Fähigkeiten sind die entgegengesetztesten Meinungen verbreitet. Auf der einen Seite wird er uns geschildert als ein kluger, tüchtiger Staatsmann voll Welterfahrung und Menschenkenntnis, als ein würdiger Familienvater, als ein seinem Könige treu dienender Biedermann; auf der anderen als eine unedle, gesinnungslose Bedientenseele, als ein charakterloses Werkzeug der Macht, als ein dünkelhafter, hohler Scheinmensch, bei dem der Konventionalismus die Stelle der Sittlichkeit vertrete; wieder auf einer anderen als ein alberner Geck, ein vor Alter kindisch gewordener Hanswurst, der eine besondere Vorliebe für hinterlistige Schliche und krumme Wege habe, eine halb komische, halb verächtliche Figur. Da aber keine dieser Ansichten mit dem Bilde, wie es der Dichter entworfen, ganz übereinzustimmen schien, so meinten manche, der alte Kämmerer habe überhaupt keinen einheitlichen Charakter, sondern zeige ein Gemisch ganz disparater Züge, welche die einen nun wieder so oder so äußerlich zu vereinen suchten [1]), die anderen aber als einen unvereinbaren Widerspruch dem Dichter zum Vorwurf machten.

[1]) Auf eine rein äußerliche Vereinigung allerlei entgegengesetzter Eigenschaften läuft auch die Charakteristik hinaus, die Goethe im Wilhelm Meister V, 6 seinen Serlo von Polonius geben läßt: „Ich verspreche diesmal einen recht würdigen Mann zum besten zu geben; ich werde die gehörige Ruhe und Sicherheit, Leerheit und Bedeutsamkeit, Annehmlichkeit und geschmacklosen Wesen, Freiheit und Aufpassen, treuherzige Schalkheit und erlogene Wahrheit, da wo sie hingehören, recht zierlich aufstellen. Ich will einen solchen grauen, redlichen, ausdauernden, der Zeit dienenden Halbschelm aufs allerhöflichste vorstellen und vortragen, und dazu sollen mir die etwas rohen und groben Pinselstriche unseres Autors gute Dienste leisten." Der „graue Halbschelm" ist dann von vielen nachgesprochen worden, ohne daß man sich immer etwas Klares darunter gedacht zu haben scheint.

Ein solcher Vorwurf ist, wie sich zeigen wird, nicht berechtigt; der Dichter hat vielmehr auch hier einen völlig einheitlichen und harmonischen Charakter geschaffen. Nur ist das Moment, in welchem diese Einheit innerlich begründet ist, bisher noch nicht richtig erkannt worden, und andererseits hat man auch hier wieder nur allzu viel in die Figur hinein und ihr untergelegt, was ihr den Worten und Absichten des Dichters nach völlig fremd ist.

Um ein richtiges Bild von der dramatischen Figur des Polonius zu gewinnen, ist vor allem die weit verbreitete Anschauung zu widerlegen, daß der Dichter in ihm einen ganz oder halb unehrlichen, servilen, feilen oder sonst irgendwie unsittlichen Menschen habe schildern wollen. Polonius ist ein *gutmütiger, wohlmeinender, stets seiner besten Ueberzeugung folgender, durchaus redlicher Mann*; das ist die Grundlage und Voraussetzung, von der aus sein Wesen und Handeln im Stück allein richtig verstanden werden kann und die daher zunächst festgestellt werden muß.

Als Beamter des Königs ist Polonius pflichtgetreu, dienstefrig und seinem Herrn ergeben, soweit es mit seinem Gewissen und seiner Pflicht gegen Gott vereinbar ist, wie er dies II, 2 in offener, treuherziger Weise selbst ausspricht:

> Seid versichert, bester Herr,
> Ich weihe meine Pflicht wie meine Seele
> So meinem Gott, wie meinem gnäd'gen König [2]),

— Worte, die allein hätten ausreichen sollen, den Charakter des Mannes vor Verunglimpfungen sicher zu stellen. Die Redlichkeit und Treue des Polonius wird denn auch vom Könige anerkannt; auf seine Frage in II, 2: „Was denket ihr von mir?" antwortet dieser: „Daß ihr ein Mann von Treu und Ehre seid", worauf Polonius erwiedert: „Gern möcht' ich's zeigen." Der König ist ihm daher huldvoll gesinnt und zu jedem Gnadenbeweise bereit (s. die Stelle I, 2 oben S. 285); er liebt ihn, wie er IV, 7 nach seinem Tode zu Laertes sagt.

Gerade diese Ergebenheit gegen den König und dessen Erkenntlichkeit gegen Polonius hat nun aber erst recht dazu beigetragen, den alten Herrn bei der Kritik in Mißkredit zu bringen. Wer einem so verworfenen König so ergeben und dienstbeflissen sei, der könne, so meinte man, selbst nicht ganz rein sein; und wenn ein solcher König gegen jemanden erkenntlich sei, so müsse das wohl in bedenklichen und unsauberen Diensten, vielleicht bei dem Verbrechen selbst, seinen besonderen Grund haben. Wir stoßen hier auf einen Fehler, an dem ein großer Teil der neueren Hamletkritik leidet und auf den viele schiefe, zum Teil geradezu verblendete Urteile über die Personen unseres Stücks, insbesondere auch der oben S. 127 ff. besprochene schulmeisterliche Entrüstungs-

[2]) Die Schlegelsche Uebersetzung der Stelle:

> Ich halt' auf meine Pflicht wie meine Seele,
> *Erst* meinem Gott, *dann* meinem gnäd'gen König,

ist nicht ganz genau; der englische Text lautet: both to my God and to my gracious king.

eifer zurückzuführen ist: den Fehler nämlich, daß die Kritiker ihr eigenes Wissen von dem König und seinem Verbrechen wie selbstverständlich auch bei dessen Umgebung voraussetzen, daß sie stillschweigend annehmen, der schlechte Charakter desselben sei ganz allgemein oder wenigstens bei den Hofleuten bekannt, so daß, wer ihm dient, von diesem Charakter ebenfalls angesteckt sein müsse [3]). Damit aber stellt man die Grundlagen und Voraussetzungen unseres Stücks, wie sie der Dichter gegeben, vollständig auf den Kopf. Nicht nur, daß von dem Verbrechen des Königs niemand außer Hamlet auch nur die leiseste Ahnung hat, nicht nur, daß sein Königtum und seine Ehe für völlig recht- und gesetzmäßig gelten: sein ganzes äußeres Auftreten und Gebaren ist der Art, daß er seine Umgebung vollständig blendet, daß man ihn allgemein für einen Ehrenmann ansieht und ihm mit Ehrfurcht und Hochachtung begegnet. Keiner, außer Hamlet, der durch seine Maske nicht getäuscht würde. Und ein absoluter Bösewicht ist dieser König, wie wir gesehen haben, ja überhaupt nicht. Wenn man daher wegen der Ergebenheit des Polonius gegen ihn dessen Charakter verdächtigt, so ist das ein Verstoß gegen den Geist des Stücks, es ist bare Willkür.

Ebenso willkürlich ist es, aus der Erkenntlichkeit des Königs solche Schlüsse zu ziehen. Der König hat nicht die Absicht, weitere Verbrechen zu begehen, und braucht daher zu solchen auch keine Kreaturen. Im Gegenteil, er möchte rechtschaffen regieren und als Biedermann gelten; dazu aber stützt er sich nicht auf unlautere, sondern auf ehrenhafte Elemente, sucht diese sich zu verbinden, um durch diese Verbindung selbst als ehrenhaft zu erscheinen. Und wenn er I, 2 sagt, Dänemarks Thron sei Polonius dienstgefällig, so liegt doch schon hierin, daß es sich um Belohnung für Dienste handelt, die nicht gerade bloß der Person des gegenwärtigen Throninhabers geleistet sind.

Auch von anderen Seiten wird Polonius' Redlichkeit anerkannt. Als die Königin IV, 1 von seinem Tod berichtet, nennt sie ihn „den guten alten Mann". Laertes hat bei seinem Aufstand gegen den König wegen des Tods seines Vaters nur deshalb so rasch einen so großen Anhang gewonnen, weil das Volk über die Tötung eines solchen Ehrenmannes empört ist. Der König selbst sagt IV, 5:

---

[3]) Besonders wird es Polonius wie auch den anderen Hofleuten häufig zum Vorwurf gemacht, daß sie sich so rasch nach des vorigen Königs Tod in die neue Lage finden und sich dem jetzigen König ergeben zeigen. Als ob das in monarchischen Staaten nicht überall so wäre und sich aus dem monarchischen Prinzip nicht von selbst ergäbe! Immer steht dabei die grundverkehrte Annahme im Hintergrunde, daß die Hofleute von dem wahren Wesen des jetzigen Königs Kenntnis haben. Freilich sagt Hamlet II, 2, daß diejenigen, die zu Lebzeiten seines Vaters seinem Oheim Gesichter schnitten, jetzt hundert Dukaten für sein Miniaturporträt geben. Allein abgesehen davon, daß diese Aeußerung, bei Hamlets Aerger über die Ergebenheit der Hofleute gegen den verhaßten König, nicht ganz zuverlässig erscheint, liegt darin weder, daß sie den König für schlecht hielten, noch, daß zu jenen früheren Gesichterschneidern alle Hofleute oder gerade die Figuren unseres Stückes gehören.

Das Volk erregt,
Mit finsterm Blick, sinnt heimlich flüsternd Unheil
Weg'n des Tods des redlichen Polonius [4]).

Selbst Hamlet, der Polonius sicher nicht hold ist, stellt seine Ehrlichkeit niemals in Frage. In II, 2 stellt er sich, als ob er Polonius nicht erkenne, und sagt zu ihm, er sei ein Fischhändler, d. h. ein ehrlicher, aber unbedeutender Mensch; das Fischergewerbe wurde für ein besonders ehrliches angesehen [5]). Als jener es verneint, fährt er daher fort: „So wollt' ich, daß ihr solch ein ehrlicher Mann wärt", d. h. nicht: ich wollte, daß ihr so ehrlich wärt, sondern: ich wollte, daß ihr so ein Fischhändler wärt, denn das sind ehrliche Leute [6]). Da Polonius hierauf erstaunt fragt: „ehrlich, mein Prinz?", als ob Hamlet ihm die Ehrlichkeit habe absprechen wollen, antwortet dieser: „Ja, Herr, ehrlich sein heißt, wie es in dieser Welt zugeht, ein Auserwählter unter Zehntausenden sein", d. h. ich beleidige euch mit diesem Wunsche nicht; Ehrlichkeit ist in dieser Welt nicht so häufig zu finden, und so kann man jemanden schon wünschen, daß er zu den ehrlichen Leuten gehöre. Man sieht, wie diese scheinbaren Irrreden Hamlets nicht gegen die persönliche Ehrlichkeit des Polonius, sondern gegen die Ehrlichkeit der Welt überhaupt gerichtet sind: „ehrlich sind nur wenige in der Welt; von euch, den ich nicht kenne, wollte ich, ihr gehörtet zu diesen wenigen."

---

[4]) The people muddied,
Thick and unwholesome in their thoughts and whispers
For good Polonius dead.

Die Schlegelsche Uebersetzung der Stelle:

Das Volk verschlämmt,
Schädlich und trüb im Wähnen und Vermuten
Vom Tod des redlichen Polonius,

ist unklar und trifft den Sinn nicht. Das Volk vermutet nicht nur etwas vom Tod des Polonius, sondern denkt an etwas für seinen Tod, an etwas, was für diesen Tod, wegen desselben geschehen soll. Vgl. auch die kurz vorhergehenden Worte der Königin: Opheliens Wahnsinn „kann Argwohn in Unheil brütende Gemüter streu'n", in ill breeding minds.

[5]) Vgl. Perikles II, 1: Peace be at your labour, honest fishermen, und weiter: How well this honest mirth becomes their (d. h. der Fischer) labour!

[6]) I would you were so honest a man. Das „so" gehört nicht bloß zu „honest", sondern zu „honest a man", als ob stünde: so a honest man. Aehnlich im Monolog I, 2: so excellent a king. Durch die Schlegelsche Uebersetzung: „So wollt' ich, daß ihr ein so ehrlicher Mann wärt", ist der Sinn und damit die ganze Bedeutung der Stelle verschoben worden. — Das bei Shakespeare nur an dieser Stelle vorkommende Wort fishmonger soll nach Tieck, dem darin fast alle Neueren gefolgt sind, ähnlich wie das Wort fleshmonger, den Nebensinn des Kupplers haben und Hamlet soll damit den Polonius als einen solchen bezeichnen wollen. Letzteres scheint mir ganz unmöglich. Denn Hamlet ist dem Polonius ja nicht wegen Kuppelei, sondern gerade wegen des Gegenteils aufsässig. Die Annahme aber, daß Polonius Hamlets Verhältnis zu Ophelia im Anfang begünstigt habe, ist eine reine Erfindung Tiecks, die mit dem Inhalt des Stücks im Widerspruch steht; vgl. unten bei Anm. 19.

Auch nachdem er III, 4 den Polonius getötet, bringt Hamlet in den Worten, die er ihm nachruft, nichts vor, was einen Makel auf dessen Charakter würfe. Es thut ihm leid „für diesen Herrn", er nennt ihn wretched fool, einen armen Narren, wie er in V, 2 auch die sterbende Königin wretched queen nennt, und wenn er am Schluß der Scene sagt: „who was in life a foolish prating knave", so darf das knave hier nicht mit „Schelm" (oder wie bei Schlegel mit „schelmisch"), sofern darunter etwas Schlimmes verstanden wird, wiedergegeben werden, sondern mit „Bursche" oder „Kerl", ähnlich wie Hamlet in V, 1 auch den Totengräber mit „knave" bezeichnet, wofür in der 1. Quarto „excellent fellow" steht.

Die Rechtschaffenheit des Polonius zeigt sich auch im Verhältnis zu seinen Kindern. Er liebt sie nicht nur, sondern er hält sie auch in guter Zucht und leitet sie an zu anständiger Gesinnung und ehrenhafter Lebensführung. Beide, Laertes wie Ophelia, obschon für seine Schwächen nicht blind, sind ihm daher mit ehrerbietigem, kindlichem Gehorsam ergeben und sie hängen an ihm mit so inniger Liebe, daß der Schmerz um seinen Tod Ophelien in Wahnsinn stürzt, in Laertes aber die wildeste, leidenschaftlichste Rachewut entflammt; seine Rache soll der Welt zeigen, wie er in der 1. Quarto IV, 5 sagt: Leartes had a father he held dear. Das beste Zeugnis für den ehrenwerten Charakter des Polonius und zugleich für die Gesundheit seiner Lebensanschauungen bieten die vortrefflichen Lebensregeln, die er dem Sohne beim Abschied I, 3 mit auf die Reise gibt. Diese Lehren bildeten den Stein des Anstoßes für alle die, welche den Charakter des Mannes mehr oder weniger herabzusetzen bemüht waren, und sie haben denn die verschiedensten Versuche gemacht, um dieselben herumzukommen, ohne die einmal angenommene Ansicht von der Niedrigkeit seiner Gesinnung aufgeben zu müssen. Da sollten diese Lehren nur aus einem Buche auswendig gelernt[7]), sie sollten schablonenhaft, theatralisch, ohne innere Ueberzeugung, nur sentenziös oder nur tendenziös hergeplappert sein; oder es wurde ihnen gar ihr sittlicher Wert abgesprochen, sie sollten „nur von des Lebens Oberfläche abgehoben", nur Regeln des äußeren, konventionellen Anstands, des Bontons oder gar nur ein Ausdruck des damals in den englischen Hofkreisen üblichen gespreizten und gezierten Tones, des fälschlicherweise sogenannten „Euphuismus" sein[8]). Und das sagte man von Sätzen, wie:

---

[7]) In der Bühnenbearbeitung des Hamlet von C. F. Wittmann (Reclams Universalbibliothek Nr. 2444) findet sich sogar die ebenso willkürliche wie geschmacklose Weisung, daß Polonius ein Buch aus der Tasche ziehen und hieraus die Regeln ablesen soll.

[8]) Unter Euphuismus versteht man eine in der englischen Litteratur der Elisabethanischen Zeit vielfach gebrauchte gekünstelte Stilart, welche in den beiden lehrhaften Romanen des John Lyly: Euphues, the anatomy of wit, erschienen Ende 1578, und Euphues and his England, erschienen 1580, zu ihrer höchsten Ausbildung gekommen war. Bis vor kurzem — in der Hamlet-Litteratur bis auf den heutigen Tag — pflegte man jede stilistische Geschmacklosigkeit der englischen Litteratur des 16. Jahrhunderts als Euphuismus zu bezeichnen. Erst die neueren Forschungen von Weymouth, Landmann, Schwan haben das Wesen des Euphuismus als einer

Gib den Gedanken, die du hegst, nicht Zunge,
Noch einem ungebührlichen die That;

oder:

Dem Freund, der dein und dessen Wahl erprobt,
Mit eh'rnem Reifen klammr' ihn an dein Herz [9]);
Doch härte deine Hand nicht durch Begrüßung
Von jedem neugeheckten Bruder. Hüte dich
In Händel zu geraten; bist du drin,
Führ' sie, daß sich dein Feind vor dir mag hüten;

oder:

Dies über alles: sei dir selber treu,
Und daraus folgt, so wie die Nacht dem Tage,
Du kannst nicht falsch sein gegen irgend wen [10]).

---

besonderen Stilart näher beleuchtet und als seine charakteristischen Merkmale festgestellt: eine eigentümliche, künstliche Kombination der Antithese mit Alliteration, Assonanz und Wortspiel, ferner Häufung gewisser rhetorischer Figuren, Vorliebe für Anspielungen auf das Altertum und für Gleichnisse aus einer meist fabelhaften Naturgeschichte. Hierdurch hat sich aber zugleich herausgestellt, daß dieser euphuistische Stil Shakespeare völlig fremd ist, daß unser Dichter weder selbst unter dem Einfluß des Euphuismus gestanden (so sehr ihm Lyly in anderen Beziehungen als Vorbild diente), noch auch in seinen Werken — mit einer einzigen Ausnahme in Heinrich IV a. II, 4, wo Falstaff den König nachahmt — euphuistisch redende Personen vorgeführt hat. Der Euphuismus ist überhaupt nur ein Stil der Prosa; nach Schwans Ansicht ist er niemals wirklich gesprochen worden. Etwas ganz anderes als dieser Euphuismus ist die von Shakespeare so häufig verspottete, affektierte und phrasenhaft gezierte Hofsprache, die Biron in Liebes Leid und Lust V, 2 charakterisiert als:

Taffeta phrases, silken terms precise,
Three-pil'd hyperboles, spruce affectation,
Figures pedantical.

Als Repräsentant dieser Sprache figuriert in unserem Stück Osrick, und dieser ganz allein; insbesondere hat Polonius nichts damit zu thun (obgleich er diesen Ton natürlich kennt, vgl. oben S. 256), und am allerwenigsten sind die Lehren an seinen Sohn in diesem Stile gehalten. Ganz verkehrt ist es endlich, in diesem oder jenem Stile das Zeichen eines unwahren, niedrigen Charakters zu sehen, wie das in der Hamlet-Litteratur in dem fast stehend gewordenen Ausdruck „hohler, euphuistischer Scheinmensch" üblich ist. Vgl. Fr. Landmann, Der Euphuismus, sein Wesen, seine Quelle, seine Geschichte, Gießen 1881; Derselbe, Shakspere and Euphuism in den New Shakspere Society's Transactions 1880—82 p. 241—276, sowie E. Schwans Besprechung dieser Schriften in Kölbings Englischen Studien VI, 94—111.

[9]) Nach Sievers, Shakespeares Dramen I, 58 sollen diese Worte „den ganz trivialen Menschen zeigen, der selbst die Freundschaft, die sich des eigenen Selbst entäußert, zum Mittel für die Zwecke dieses Selbst herabsetzt"!!

[10]) Zu dieser Stelle bemerkt der in der vorigen Anmerkung genannte Moralist: „Diese Worte zeugen eben am besten für die Niedrigkeit des ganzen Standpunkts, den er einnimmt, so vornehm sie auch klingen"!!! Ein spezifisch „christlicher" Beurteiler aber, Julius Schiller (in Luthardts Zeitschr. f. kirchl. Wissensch. u. kirchl. Leben 1885 S. 324), meint von den Lehren des Polonius überhaupt: „Nur die wenigsten dürften vor dem Tribunal einer christlichen Moral bestehen. Selbst die edler denkenden Heiden in der vorchristlichen Zeit sind in ihren Sittensprüchen der Wahrheit näher gekommen, als Polonius in seinen nur dem Nützlichkeitsprinzip frönenden ethischen Maximen." Auch in der englischen und amerikanischen Litteratur finden

Es ist eine alte Sitte, die zu Shakespeares Zeiten so gut wie heutzutage in Uebung stand, daß, wenn ein Jüngling das väterliche Haus verläßt, der Vater ihm gute Lehren mit auf den Weg gibt, und da die menschlichen Beziehungen und Bedürfnisse sich vielfach gleich sind, so ist es nicht zu verwundern, wenn auch der Inhalt solcher Lehren häufig derselbe ist. Shakespeare selbst läßt ganz ähnliche Regeln, wie hier den Polonius, in „Ende gut alles gut" I, 1 die Gräfin von Rouſſillon ihrem Abschied nehmenden Sohn Bertram erteilen. Solche Regeln fanden sich auch in den damals gebräuchlichen Büchern über gute Lebensführung verzeichnet, und es ist daher sehr wohl möglich, daß sie der Dichter zum Teil wenigstens aus einem solchen Buche, vielleicht aus Lylys Euphues and his England entnommen hat[11]). Dadurch wird selbstverständlich der Wert dieser Regeln an sich nicht herabgedrückt; ebensowenig wird aber dadurch die Annahme gerechtfertigt, daß die dramatische Figur, der Vater Polonius selbst, sie nur als Citate, als hohle, auswendig gelernte Sentenzen hersage, ohne mit seinem Herzen dabei zu sein. Dafür hat der Dichter nicht den mindesten Anhalt gegeben, und bei dem einfachen sach- und situationsgemäßen Inhalt dieser Lehren ist das auch gar nicht denkbar. Welcher Vater könnte zu seinem Sohne sagen: „bleib dir selber treu, so kannst du nicht falsch sein gegen andere", ohne sich dabei etwas zu denken? Welcher Vater könnte zu solchen Worten dem Sohne seinen Segen geben (my blessing season this in thee!), wenn ihm die Worte nicht von Herzen kämen? Und glaubt man wohl, daß es dem Dichter möglich gewesen sei, solche ernsten Sätze wie den letztgenannten, den er nicht erst in den Komplimentierbüchern gefunden und dessen tiefe Bedeutung auch für den Staat er in seinen Werken mehrfach nach-

---

sich ähnliche Verirrungen. So sagt Snider, The Shakespearian Drama p. 407: „Excellent precepts for external conduct, but, on the whole, a system of selfishness, whose germ is ‚to thine own self be true', which here means the narrow individual. Note that there is no allusion to moral principles as the guides of human conduct." Haben denn diese Sittlichkeitsritter in ihrer Verblendung ganz vergessen, daß Polonius seinem Sohne hier nicht Unterricht in der Moral, sondern Regeln für die Reise und den Aufenthalt in der Fremde erteilen will?

[11]) Vgl. Hense im Sh.-Jahrb. VIII, 241 ff. Die dort aus dem Euphues mitgeteilten Lebensregeln stimmen wenigstens teilweise mit den Lehren des Polonius überein; von diesen fehlen aber gerade diejenigen, die eine tiefere sittliche Bedeutung haben und die der Dichter sonach aus sich selbst hinzugefügt hat. Wie Tschischwitz, Shakespeare-Forschungen I, 40 gezeigt hat, sind ähnliche, aber ebenfalls nur auf eine praktisch verständige Lebensführung gerichtete Regeln auch in dem von König Jakob I. für seinen Sohn geschriebenen Erziehungsbuche „Βασιλικὸν Δῶρον" enthalten. — Die Entlehnung der Regeln des Polonius aus einer bestimmten Vorlage glaubte man darin bestätigt zu sehen, daß sie in der 1. Quarto zum Teil in Anführungszeichen stehen, was indes durch folgende Bemerkung von Dyce (angeführt bei Furness, New Var. Ed. III, 66) seine Widerlegung findet: „In various other early plays the gnomic portions (d. h. die Partien mit Sinnsprüchen) are so distinguished." In der That stehen in der 1. Quarto auch die gleich folgenden Lehren des Polonius an Ophelia, sowie in der 2. Quarto IV, 5 die oben S. 294 angeführten Worte der Königin ebenfalls in Anführungszeichen.

drücklich hervorgehoben hat [12]), dadurch herabzuwürdigen, daß er sie zum Gegenstand einer hohlen, gedankenlosen Deklamation machte? Wenn eine solche in seiner Absicht gelegen hätte, so hätte er ihr ganz gewiß wie eine andere Form, so auch einen anderen Inhalt gegeben. Allerdings birgt ja die Art, wie Polonius seinem Sohne diese Lehren erteilt, auch eine komische Seite in sich, nur liegt dieselbe ganz wo anders, als man sie bisher gesucht hat; wir werden weiter unten darauf zurückkommen.

Der Tochter Ophelia gegenüber hält Polonius auf weibliche Zucht und Sitte. Da er von ihrem vertrauten Verkehre mit Hamlet hört, findet er (I, 3), daß dies „seiner Tochter und ihrer Ehre nicht zieme", und sein Stolz auch nach oben hin (also das Gegenteil der ihm so häufig zur Last gelegten Servilität) spricht sich in den Worten aus:

Schätzt eure Unterhaltung
Zu hoch, um auf Befehl bereit zu sein.

Da er Hamlets Liebe verkennt und dessen Absichten nicht traut, muß ihm die Sache für seine Tochter gefährlich erscheinen (später in II, 1 sagt er: „Ich sorgt', er tändle nur und wolle dich verderben"), und so verbietet er ihr den Verkehr mit Hamlet. Daß diese Maßregel von seinem Standpunkte aus ganz gerechtfertigt, daß sie ihm durch Ehre, Anstand und Sittlichkeit geboten erscheint, ist bereits oben S. 262 ff. dargelegt worden; allein auch sie haben viele Kritiker in übel angebrachtem Sittlichkeitseifer zum Anlaß genommen, den Charakter des Mannes zu verdächtigen, ihm lediglich äußere, konventionelle Rücksichten oder allerlei schlechte Nebenabsichten unterzuschieben. Was indes in dieser Beziehung vorgebracht worden ist, erscheint so willkürlich und teilweise geradezu absurd, daß ich mich einer besonderen Widerlegung enthalten zu dürfen glaube [13]).

---

[12]) So lauten die Schlußworte im König Johann:

Nichts bringt uns Not und Reu',
Bleibt England nur sich immer selber treu.

Aehnlich sagt Hastings in Heinrich VI c. IV, 1:

Weiß Montague denn nicht, daß England sicher
Für sich schon ist, bleibt es sich selbst nur treu?

[13]) Nach Tiecks Meinung, die von vielen nachgesprochen wurde, beruht das Verbot des Polonius teils darauf, daß Hamlet jetzt, nach der Thronbesteigung des Claudius, bei Hofe nichts mehr gelte, teils auf der Befürchtung, Hamlets Umgang mit Ophelia könne dem König unangenehm sein. — Tschischwitz u. a. sehen in dem Verbot des Polonius, ebenso wie in den Warnungen des Laertes (vgl. oben S. 263 Anm. 22), lediglich die Sorge um Wahrung des äußeren Scheins. — Die tollste Schrulle hat aber wohl Flathe (Shakespeare in seiner Wirklichkeit I, 2) zum besten gegeben. Nach diesem geht das Streben des Polonius und ebenso seiner Kinder (die zusammen von Flathe „die Polonius" genannt werden) im ganzen Stück dahin, in berechnender Weise und ohne Bedenklichkeit in den Mitteln die Königskrone für ihre Familie zu gewinnen, zuerst für Ophelia durch die Vermählung mit Hamlet und dann, als dieser Plan fehlgeschlagen, für Laertes. Polonius verbiete Ophelien den Verkehr mit Hamlet in der Absicht, diesen hierdurch so in Schmerz und Gram zu versetzen, daß er sich rasch entschließe, Ophelien zu heiraten, und daß König und Königin, um ihn von seinem Gram

Auch das weitere Verhalten des Polonius in dieser Sache ist von den redlichsten Absichten geleitet. Sobald er sich von seinem Irrtum überzeugt hat und in Hamlets Liebe den Grund seines Wahnsinns gefunden zu haben glaubt, eilt er zum Könige, um diesem pflichtgemäß hiervon Mitteilung zu machen, obgleich er fürchtet, daß ihm der König wegen des Liebesverhältnisses zürnen werde:

> Er muß dies wissen; denn es zu verstecken,
> Brächt' uns mehr Leid, als Haß, die Lieb' entdecken (II, 1 a. E.).

Alles, was Polonius im Stücke nun weiter thut, ist darauf berechnet, dem Könige den Beweis zu bringen, daß die Liebe zu Ophelia der Grund von Hamlets Wahnsinn sei, bezw. zu erforschen, welches dieser Grund sonst sei. Er veranstaltet zu diesem Zweck die Zusammenkunft Hamlets mit Ophelia in III, 1, späterhin die mit der Königin in III, 4 und spielt beide Male dabei den Lauscher. Gerade diese Handlungen nun sind es, wegen deren man die schlimmsten Vorwürfe gegen seine Redlichkeit und Ehrlichkeit erhoben hat: hier zeige sich seine gemeine Servilität und seine Vorliebe für Schleichwege; wer sich so unehrlicher Mittel wie der Aushorchung anderer bediene und dazu noch zur Förderung der verwerflichen Zwecke eines so verwerflichen Königs, der müsse eine niedrige, gemeine Sinnesart haben. Allein auch diese Vorwürfe sind vollständig unbegründet.

Zunächst ist auch hier an das oben Bemerkte zu erinnern (man kann es den heute verbreiteten Auffassungen gegenüber nicht oft genug thun), daß Polonius von der Verwerflichkeit des Königs und der (zunächst noch gar nicht vorhandenen) Verwerflichkeit seiner Zwecke nichts weiß, daß, wenn er hier dem König dienen, so doch Hamlet nicht schaden, sondern im Gegenteil auch diesem nützen will, da er ja von dessen Geheimnis nicht die leiseste Ahnung hat. Von Servilität kann dabei um so weniger die Rede sein, als es ihm in erster Linie darum zu thun ist, die Richtigkeit *seiner eigenen Ansicht* über die Ursache von Hamlets Geistesstörung zu erweisen; in der 1. Quarto sagt er vor der Zusammenkunft mit Ophelia zum Könige: there shall you heare the effect of all his heart.

Was aber das Aushorchen anbetrifft, so kann dasselbe doch nicht unter allen Umständen als etwas Unsittliches und Verwerfliches angesehen werden. Es kann unter Umständen sehr wohl zulässig, ja sogar in einem höheren Interesse geboten sein; es wird eben immer auf den *Zweck* ankommen. So,

---

zu heilen, hierzu ihre Zustimmung geben. Als Polonius dann später von Hamlets Wahnsinn hört, sei er seelenvergnügt darüber, daß seine Spekulation so gut gelungen sei! — Andere Kritiker haben schon darin einen Beweis für die niedrige Gesinnung des Polonius gesehen, daß er in den Liebesbeteuerungen eines so edlen Menschen wie Hamlet nur „Sprenkel für die Drosseln" erblickt, daß er erklärt, er wisse, „wenn das Blut kocht, wie das Gemüt der Zunge freigebig Schwüre leiht," und daß er Ophelia auffordert, diesen Schwüren nicht zu trauen. Er schließe eben von sich auf andere und habe für eine edle, reine Liebe kein Verständnis. Was diese Kritiker wohl thun und sagen würden, wenn ihre eigene Tochter, sofern sie eine solche haben, ein Liebesverhältnis mit einem königlichen Prinzen unterhielte?

wenn auch vielleicht nicht nach einer toten Buch- und Schulmoral, doch nach der im menschlichen Gemüte lebendigen, wahrhaften Moral, die auch die Moral unseres Dichters ist, um dessen Ansichten und Absichten sich die Kritik freilich auch hier wenig bekümmert hat. So läßt der Dichter in „Maß für Maß" III, 1 den höchst edel gesinnten Herzog sich verbergen, um das Gespräch zwischen Claudio und dessen Schwester Isabella mit anzuhören; im Sturm III, 1 läßt er den edlen Prospero die Unterredung zwischen Miranda und Ferdinand, das. III, 2 den guten Geist Ariel diejenige zwischen Caliban, Stephano und Trinculo, in Troilus V, 2 diesen und Ulysses das Stelldichein des Diomedes und der Cressida belauschen, ohne damit irgendwie etwas sittlich Anstößiges darstellen zu wollen, wie denn bisher auch noch niemand daran gedacht hat, den Lauschern in diesen Fällen einen Vorwurf zu machen.

Daß die Belauschung des Gesprächs zwischen Hamlet und Ophelia III, 1 eine durch den Glauben an Hamlets Wahnsinn und durch die Vermutung, daß er aus Liebe wahnsinnig geworden, völlig gerechtfertigte, ja gebotene Maßregel ist, ist bereits oben S. 273 f. dargelegt worden; ganz zutreffend bezeichnet der König in einem Zusatz der 1. Folio sich und Polonius dabei als „lawfull espials", als rechtmäßige Späher. Daß Polonius mit den oben S. 274 angeführten Worten: „Wir sind oft hierin zu tadeln" u. s. w. nicht das Gegenteil aussprechen will, ist dort ebenfalls bereits gezeigt worden; die Worte beziehen sich auf das Gebetbuch, nicht auf die Belauschung. Er will damit auch nicht, wie man wohl geglaubt hat, eine Maxime seines eigenen Handelns aufstellen, sondern lediglich die Thatsache konstatieren, daß wir, d. h. die Menschen überhaupt oft so handeln, daß wir unter dem Schein der Frömmigkeit andere Zwecke verfolgen. Er findet das zwar tadelnswert, aber im Drange des Lebens entschuldbar [14]).

Auch bei der Belauschung des Gesprächs zwischen Hamlet und seiner Mutter muß vor allem Anlaß und Zweck ins Auge gefaßt werden. Der König glaubt nicht mehr an Hamlets Wahnsinn, er hält ihn für gefährlich und will ihn schleunig nach England senden (III, 1 a. E., III, 3 a. A.). Polonius dagegen sieht keine Gefahr und hält auch nach der Unterredung Hamlets mit Ophelia daran fest, „der Ursprung und Beginn von seinem Gram sei unerhörte Liebe" (III, 1). Deshalb rät er dem König davon ab, Hamlet sogleich zu entfernen; vielmehr möge er ihn vorher noch einmal, und zwar jetzt im Gespräche mit seiner Mutter belauschen lassen:

Gnäd'ger Herr,
Thut nach Gefallen; aber dünkt's euch gut,
So laßt doch seine königliche Mutter
Ihn nach dem Schauspiel ganz allein ersuchen,
Sein Leid ihr kund zu thun.

---

[14]) Aehnlich sagt die edle Isabella in Maß für Maß II, 4 zu Angelo:
O gnäd'ger Herr, verzeiht! Oft ja geschieht's:
Zu haben, was man wünscht, spricht man nicht, wie man's meint.
So mocht' ich das Verhaßte wohl entschuld'gen
Zum Vorteil dessen, der mir teuer ist.

Nur dann, wenn es auch auf diesem Wege *nicht* gelingen sollte, den Grund zu erfahren, und der Verdacht einer Gefahr — was er bei seiner Ansicht von Hamlets Wahnsinn indes für höchst unwahrscheinlich hält — damit bestätigt erschiene, dann möge der König sich gegen Hamlet zu schützen suchen:

> *Wenn sie es nicht herausbringt, schickt ihn dann*
> Nach England, oder weist ihn an 'nen Ort,
> Der eurer Weisheit gut dünkt [15]).

Daß Polonius auch nach dem Schauspiel, das er nur für einen „kecken Streich" Hamlets ansieht, an dieser Auffassung festhält, zeigt sich darin, daß er die Königin III, 4 vor Hamlets Erscheinen auffordert, ihn wegen seiner Streiche tüchtig auszuschelten und ihm zu sagen, daß sie ihn „geschirmt und zwischen großer Hitz' und ihm gestanden", d. h. daß sie die vom Könige geplanten Maßregeln gegen ihn *verhütet* habe. Er nimmt also auch jetzt an, daß solche Maßregeln nicht von nöten seien, und er rechnet darauf, daß die Unterredung mit der Königin dies bestätigen werde [16]). Der Zweck, den er mit dieser Unterredung verfolgt, ist sonach, *die Besorgnisse des Königs zu zerstreuen und damit Hamlet selbst vor Schaden zu bewahren*. Er will dem Könige so wenig zu einem feindseligen Vorgehen gegen Hamlet behilflich sein, daß er vielmehr umgekehrt *jedes feindselige Vorgehen gegen ihn abwenden will*, weil er fest überzeugt ist, daß die Unterredung mit der Mutter nur Unverfängliches zu tage bringen werde. Er ist auch hierbei durchaus von redlichen Absichten geleitet, und das Aushorchen zu solchen Zwecken kann doch wohl kaum als verwerflich oder sittlich bedenklich angesehen werden. Daß auch Hamlet selbst, und mit ihm der Dichter, dieser Ansicht ist, zeigt sich darin, daß jener, da er den Lauscher entdeckt und getötet hat, ihm sein Lauschen zwar als vorwitzige Vielgeschäftigkeit, nicht aber als unredliche Hinterlist vorwirft (vgl. oben S. 208 f.).

Und nun erkennt man wohl, auf welch oberflächlicher Betrachtung es beruht, wenn Polonius, „der gute, alte Mann", als ein charakterloser Lakai, als ein Schelm, der krumme Wege liebt, oder als Helfershelfer des verbrecherischen Königs hingestellt wird. —

---

[15]) Or confine him, where your wisdom best shall think. Die Schlegelsche Uebersetzung: „oder schließt ihn irgendwo nach eurer Weisheit ein" ist nicht richtig. To confine heißt nicht: *einschließen*, sondern: *jemand an einen Ort verweisen, den er nicht verlassen darf, ihn wohin verbannen*. Ebenso in der deutschen Rechtssprache das Wort „konfinieren".

[16]) *Werder*, Vorlesungen S. 151 f., meint zwar, Polonius wie die übrigen Höflinge *wollten* nach dem Schauspiel aus Liebedienerei gegen den König nicht sehen, was in Wahrheit dahinter steckt. Allein wenn sie *vor* dem Schauspiel keine Ahnung von dem Verbrechen gehabt hatten, so konnte das Schauspiel selbst, ein bloßes Phantasiewerk, sie unmöglich auf den Gedanken bringen, daß der Inhalt auf Wahrheit beruhe, wie denn auch der Dichter mit keinem Worte eine solche Heuchelei bei ihnen angedeutet hat. Im Gegenteil läßt die 1. Quarto IV, 3 den König, der selbst nun von Hamlets Wissen Kenntnis hat, ausdrücklich sagen, daß die *Andern* von dessen Geheimnis keine Ahnung haben: „There 's more in him *than shallow eyes can see*."

Haben wir im bisherigen die Ehre des alten Polonius gegen Verunglimpfungen sicher zu stellen gehabt, so ist damit jedoch diejenige Seite seines Wesens, welche für sein *dramatisches Handeln* von Wichtigkeit ist, noch keineswegs klar gelegt. Seine Ehrlichkeit ist, wie gesagt, nur die *Voraussetzung* für ein richtiges Verständnis der Figur; das eigentlich Charakteristische derselben liegt dagegen in anderen Eigenschaften, die zwar als menschliche Schwächen erscheinen, aber den moralischen Charakter nicht beeinträchtigen.

Polonius ist an sich ein kluger Mann; er hat praktischen Verstand, Erfahrung und ist mannigfach gebildet. Dem Könige und dem Staat hat er schon manchen Dienst geleistet, wie es der König in II, 2 gern anerkennt; auch schätzt dieser seine Ratschläge und geht darauf ein[17]). Allein eben diese Erfolge haben ihn *eingebildet und eitel* gemacht auf seine Klugheit und seinen Witz, und zwar in einem Grade, der über das wirkliche Maß derselben weit hinausgeht; ja er ist so sehr von seinem Scharfsinn überzeugt, daß er alles zu verstehen, alles herauszufinden und dabei über jeden Irrtum erhaben zu sein glaubt. Ein wahrer Unfehlbarkeitsdünkel hat sich in ihm festgesetzt, der in den an den König gerichteten Worten II, 2 zum deutlichen Ausdruck kommt:

> Habt ihr's schon je erlebt, das möcht' ich wissen,
> Daß ich mit Zuversicht (positively) gesagt: „So ist's",
> Wenn es sich anders fand? — —
> Wenn eine Spur mich leitet, will ich finden,
> Wo Wahrheit steckt, und steckte sie auch recht
> Im Mittelpunkt. (Quarto 1: as deep as the centre of the earth.)

In diesem eitlen Dünkel sucht er nun überall seine Weisheit und Klugheit leuchten zu lassen und sich damit groß zu thun. Vielgeschäftig mischt er sich in alle möglichen Dinge, muß alles zuerst wissen und erfahren, um dann mit seinen Neuigkeiten paradieren zu können; er ist „stets der Vater guter Zeitung" (the father of good news), wie der König II, 2 zu ihm sagt, welches Kompliment er mit einem „nicht wahr?" (have I, my lord?) schmunzelnd einsteckt. Ueber alles, auch über ästhetische Dinge (wie über die Deklamation des Schauspielers) hat er sofort mit unfehlbarer Sicherheit sein Urteil bereit, für alles weiß er sofort ein untrügliches Mittel, und zwar nun am liebsten nicht einfache, nahe liegende Mittel, sondern, um seine ganze Schlauheit und Pfiffigkeit zu zeigen, recht künstliche und komplizierte Mittel. Ganz verfehlt war es, wenn ihm die Kritik eine Vorliebe für „krumme Wege" und „Schliche" nachsagte; wohl aber liebt er schlau ersonnene *Umwege*, die die Sache schwierig und den, der sie zu bemeistern weiß, als einen Hauptpfiffikus erscheinen lassen. Bei dieser Selbstgewißheit und Superklugheit passiert es ihm nun aber manchmal, daß er, wie er mit seinen Neuigkeiten (z. B. von der Ankunft der Schauspieler in II, 2) nicht immer Glück hat, so mit seinem vorschnellen Urteil neben das Ziel trifft und mit seinen überschlauen Mitteln das Gegenteil von dem erreicht, was er erreichen wollte. So insbesondere gegenüber Hamlet,

[17]) In der 1. Quarto IV, 5 nennt ihn der König, wohl etwas übertrieben, um Laertes zu besänftigen: the chiefest piller of our state.

dessen überlegener, komplizierter Natur er nicht gewachsen ist, die er überhaupt nicht versteht.

Hierzu kommt weiter, daß der gute Polonius *ein alter Mann* ist und daß das Alter, welches an sich schon die Neigung hat, sich auf seine Weisheit und Erfahrung etwas zu gute zu thun, jene Eigenschaften in ihm noch verstärkt hat. Das Alter hat ihm ferner, wenn es sich darum handelt, seinen Witz an den Tag zu legen, eine selbstgefällige Weitschweifigkeit und Breite gegeben. Obgleich er sich selbst sagt, daß „Kürze des Witzes Seele ist, Weitschweifigkeit der Leib und äußere Zierat", und er sich deshalb kurz fassen will, so kann er es doch nicht über sich gewinnen, wirklich kurz zu sein (II, 2). In seiner Geschwätzigkeit geht ihm dann manchmal vor lauter Worten der Gedankenfaden aus, so daß ihm andere erst wieder darauf verhelfen müssen, wie dies in der Scene II, 1 mit dem Diener Reinhold sehr ergötzlich geschildert ist:

Polonius: Und hierauf thut er dies: — Er thut — ja, was wollte ich doch sagen? Beim Sakrament, ich habe was sagen wollen. Wo brach ich ab?
Reinhold: Bei: folgender Gestalt euch beitritt.
Polonius: Bei: folgender Gestalt euch beitritt. — Ja,
Er tritt euch also bei u. s. w. —

Das sind die Züge, in denen der dramatische Charakter, die dramatische Individualität des Polonius ausgeprägt ist. Sie stellen sich als *Schwächen* dar und haben insofern eine gewisse Komik an sich, so daß der alte, an sich ehrwürdige Mann manchmal eine belustigende Wirkung hervorruft und in die sonst so ernste, düstere Stimmung der Tragödie ein gewisses heiteres Gegengewicht bringt. Ganz abwegig aber war es, wenn man ihn deshalb zum Hanswurst oder Possenreißer hat machen wollen. Polonius ist an sich eine ernste Figur; nur der Eindruck, den er macht, ist manchmal ein komischer.

Daß mit dieser Charakteristik in der That der Gedanke des Dichters getroffen ist, scheint mir aus einer Stelle in der Erzählung der Hamletsage bei Saxo Grammatikus zweifellos hervorzugehen. Hier heißt es von dem Freunde des Königs, der den Rat zur Veranstaltung und Belauschung des Gesprächs zwischen Hamlet und seiner Mutter gibt und der sonach dem Polonius der Tragödie entspricht, er *habe größeren Ueberfluß an Einbildung als an Klugheit besessen* (praesumtione quam solertia abundantior); ferner, er habe bei Hamlets seltsamem Benehmen gesagt, daß dessen Geheimnis mit den *gewöhnlichen* Mitteln, mit *einfachen* Versuchen nicht beizukommen sei, daß er aber mit *größerem Scharfsinn ein feineres Mittel ausgefunden habe*, welches leicht anzuwenden und *von ganz gewissem Erfolge* sei (subtiliorem itaque rationis viam altiore animi sensu a se repertam dicebat, executioni non incongruam et propositae rei indagationi efficacissimam). In diesen Worten haben wir den Schlüssel für den Poloniuscharakter und, wie ich glaube, die Vorlage, nach der der Dichter diesen Charakter gezeichnet und weiter ausgebildet hat. Alles, was wir im Stück von Polonius sehen und hören, klingt wie eine Variation zu obigem

Thema; eine direkte Anlehnung daran enthalten die Worte, welche Hamlet II, 2 mit ironischer Beziehung auf Polonius sagt, daß alte Leute „einen überflüssigen Mangel an Witz" (a plentiful lack of wit) haben, woraus mir jenes „praesumtione quam solertia abundantior" deutlich herauszutönen scheint [18]).

Gleich in der Scene I, 3, da er dem scheidenden Laertes jene guten Lehren gibt, lernen wir Polonius von dieser charakteristischen Seite als einen Mann kennen, der sich darin gefällt, seine Lebenserfahrung und Lebensweisheit breit zur Schau zu tragen. Er leitet seine Lehren mit den Worten ein: „And these few precepts in thy memory see thou character", „Und diese paar Regeln such' dir ins Gedächtnis zu prägen." Das Wörtchen few, welches in der Schlegelschen Uebersetzung („Und diese Regeln präg' in dein Gedächtnis") leider ausgelassen ist, zeigt uns, wo hier das Charakteristische zu suchen ist, das die bisherige Kritik so sehr verkannt hat. Man vergegenwärtige sich einmal die Situation. Laertes hat bereits vom Vater Abschied genommen und ist im Begriffe abzureisen; bei Ophelien versäumt er sich etwas, der Vater trifft ihn hier nochmals und treibt ihn zur Eile an: es sei die höchste Zeit, der Wind blase in die Segel und man warte auf ihn. Allein trotz alledem kann er sich nicht versagen, dem Scheidenden geschwind in aller Eile die „paar Regeln" noch einmal zu geben, die er ihm ohne Zweifel schon beim ersten Abschied gegeben hatte. Und nun folgt ein ganzer Sack voll guter Lehren, deren Mitteilung ihm offenbar großes Behagen macht, so daß er trotz drängender Zeit immer breiter wird und den Genuß, seine Weisheit auszukramen, immer weiter ausdehnt. In diesem Kontraste zwischen der drängenden Situation und der breiten Behaglichkeit, mit der Polonius seine „paar Regeln" wiederholt an den Mann bringt, liegt das Charakteristische — und zugleich das Komische dieser Ermahnungen, nicht, wie man geglaubt hat, in ihrem Inhalt oder der Vortragsweise. Auch Laertes faßt die Sache von diesem Gesichtspunkte auf; er kennt die Schwäche seines Vaters, und als er ihn kommen sieht, weiß er gleich, daß es trotz der Eile noch einmal zu einem feierlichen Abschied mit wiederholtem Segen und wiederholten guten Lehren kommen wird. Daher sagt er, unbeschadet seiner Ehrerbietung, in leicht ironischem Tone und mit lächelnder Miene:

> Zwiefacher Segen ist ein zwiefach Heil:
> Gelegenheit lacht einem zweiten Abschied,

occasion smiles upon a second leave, d. h. die Gelegenheit (nicht, wie Schlegel übersetzt: der Zufall) ist meinem Vater günstig, daß er noch einmal Abschied nehmen kann. Daher muß Laertes, während er nun die „paar" Lehren nochmals anhört, in Miene und Geberden durchblicken lassen, daß er sie schon

---

[18]) Da in der Erzählung des Belleforest eine entsprechende Aeußerung fehlt, so scheint mir hierin zugleich ein Beweis zu liegen, daß der Dichter außer dieser auch die Erzählung des Saxo gekannt und benutzt hat.

kennt, er muß allmählich etwas ungeduldig werden, bis er endlich „in Ehrerbietung“ (most humbly) wirklich sich verabschieden kann.

Die letzten Worte des Laertes zu Ophelia: „Gedenk an das, was ich dir sagte,“ geben Polonius Anlaß zu der wiederum charakteristischen Frage: „Was ist's, Ophelia, das er euch gesagt?“ Denn er muß alles, was vorgeht, gleich wissen und erfahren. Hier bekommt er nun aber etwas zu hören, was in seinem eigenen Hause vorgegangen und wovon er nichts gemerkt, sondern erst durch Dritte erfahren hatte: „something touching lord Hamlet“, wie Ophelia schüchtern und verschämt antwortet. Daß sich das Verhältnis hinter seinem Rücken und unbemerkt von ihm anspinnen und fortsetzen konnte, ärgert ihn und er schlägt daher Ophelien gegenüber einen etwas barschen, zurechtweisenden Ton an [19]), während er später II, 2 bei Hofe diese Niederlage zu verhüllen sucht und renommierend behauptet: „Ich merkt' es, müßt' ihr wissen, eh' meine Tochter mir's gesagt.“ Auf Opheliens Mitteilung von Hamlets Liebesanträgen fühlt er sich in seiner Welterfahrenheit und Menschenkenntnis aber alsbald wieder groß und er macht sich über die Einfalt des grünen, unerfahrenen, dummen Dings lustig, das die Anträge und Schwüre des Prinzen für bare Münze genommen hat: „Zuneigung? Puh! es ist zum Lachen“ (vgl. oben S. 262). Anders wie der vorsichtigere Laertes, weiß er sofort ganz genau, was von diesen Anträgen zu halten ist: „Ja, Sprenkel für die Drosseln“, und ohne den Fall näher zu prüfen, sagt er ihr auf den Kopf zu, daß Hamlet nur mit ihr spiele und daß ihm nicht zu trauen sei.

Später (II, 1) muß er dann zu seinem Leide erkennen, daß er zu voreilig über Hamlets Liebe geurteilt, und er schiebt nun die Schuld auf die allzu große Vorsicht des Alters:

> Verdammt mein Argwohn!
> Uns Alten ist's so eigen, wie es scheint,
> Mit unsrer Meinung übers Ziel zu gehn,
> Als häufig bei dem jungen Volk der Mangel
> An Vorsicht ist.

Da er aber nun von Hamlets Liebe fest überzeugt ist und in dessen sonderbarem Besuch bei Ophelien ein Zeichen seines Wahnsinns sieht, so ist er wieder alsbald mit seiner Kombination fertig, daß Hamlet wahnsinnig aus Liebe sei. Er weiß es ganz genau; hat doch auch ihn einst in seiner Jugend, wie er II, 2 selbstgefällig bemerkt, die Liebe ebenfalls fast wahnsinnig gemacht. Er eilt daher an den Hof, um König und Königin davon zu unterrichten, was er mit seinem großen Scharfblick herausgefunden hat (II, 2):

---

[19]) 'T is told me, he hath very oft of late
Given private time to you; — —
If it be so (as so 't is put on me,
And that in way of caution), I must tell you etc.

Tieck meint, Polonius spiele hier den Unwissenden; die Besuche Hamlets in seinem Hause hätten ihm nicht unbekannt bleiben können. Warum denn nicht? und zu welchem Zweck sollte er sich hier verstellen? Alles Hineintragungen, von denen das Stück nichts weiß!

Jetzo denk' ich (oder dies Gehirn
Jagt auf der Klugheit Fährte nicht so sicher,
Als es wohl pflegte), daß ich ausgefunden,
Was eigentlich an Hamlets Wahnwitz Schuld.

Seine Mitteilung selbst ist unendlich weitschweifig gehalten. Mit großem Wortschwall macht er eine lange Einleitung, bringt künstlich gedrechselte Phrasen und witzlose Wortspiele, so daß selbst die sanfte Königin ungeduldig wird und „mehr Inhalt, wen'ger Kunst" verlangt. Als er endlich zur Hauptsache kommt, läßt er in seinen gewundenen Redensarten die Hörer fast mehr erraten, was er zu sagen hat, als daß er es direkt ausspricht. Diese weiten Umschweife sind hier indes nicht bloß Zeichen des Alters, sondern sie haben noch ganz besondere Gründe von höchst charakteristischer Bedeutung. Einerseits fürchtet Polonius nämlich, daß ihm der König, wenn er von Hamlets Liebe zu Ophelien hört, wegen dieses Verhältnisses zürnen werde, und er scheut sich deshalb etwas, gerade heraus davon zu sprechen. So beginnt er mit einer gewundenen Versicherung seiner Ergebenheit (duty) gegen die Majestät, die so gewiß sei, wie Tag, Nacht und Zeit, läßt den Liebesbrief Hamlets statt seiner reden und ist sehr darauf bedacht, jeden Schein einer Mitschuld von sich fern zu halten. Als der König fragt: „Allein wie nahm sie seine Liebe auf?" (But how hath she receiv'd his love?), vermutet er darin gleich einen Vorwurf, als ob er die Annahme von Hamlets Liebe begünstigt habe, und sucht sich dagegen zu rechtfertigen:

Was denket ihr von mir?
Als ich gesehn, wie diese heiße Liebe
Sich anspann, — — was dächtet
Ihr, — — — wenn ich dabei
Brieftasche oder Schreibepult gespielt? — —
Was dächtet ihr? Nein, ich ging rund heraus u. s. w. [20]).

Andererseits aber möchte er durch seine langen künstlichen Präambeln die Hörer recht in Spannung bringen, damit ihr Erstaunen über seine scharfsinnige Entdeckung um so größer wird. Deshalb wünscht er gleich zu Anfang des Auftritts seine Mitteilung bis nach Vernehmung der Gesandten aus Norwegen aufzuschieben, damit seine „Zeitung bei dem großen Schmaus der Nachtisch" sei. Dann reizt er die Neugier, indem er um die Sache herumgeht, ein Stück nach dem anderen bringt, zur Geduld mahnt, um endlich mit dem großen Knalleffekt zu schließen, wie Hamlet, verstoßen, in 'ne Traurigkeit verfiel, dann in ein Fasten, dann in ein Wachen u. s. w., „und durch solche Stufen in die Verrücktheit, die ihn jetzt verwirrt". Da er gesehen, daß die Majestäten seine Mitteilung

[20]) Die Schlegelsche Uebersetzung dieser Stelle ist durch das gehäufte „hätt' ich" ganz unverständlich geworden. Zudem ist das erste „Hätt' ich gesehn" falsch; when I had seen ist nicht Bedingungssatz, sondern Zeitbestimmung; when bedeutet hier nicht: wenn, sondern: als. In der 1. Quarto lautet die Stelle einfach so:

When I saw this letter, thus I
Bespake my maiden.

nicht ungnädig aufnehmen, ist er immer zuversichtlicher geworden und im Gefühl seines Triumphes geht er so weit, genau die Stufen anzugeben, in denen sich Hamlets Wahnsinn entwickelt habe, obgleich er doch davon gar nichts weiß [21]). Da die Königin den von ihm angegebenen Grund für möglich hält, ist ihm dies nicht genug; in den oben S. 309 angeführten Worten erklärt er seine Ansicht für unfehlbar und setzt seinen Kopf dafür zum Pfande:

Trennt dies von dem, wenn's anders sich verhält.

Zur Probe hat er alsbald ein fein ausgesonnenes und ganz untrügliches Mittel bei der Hand: Hamlet mit Ophelien zusammenzubringen und ihr Gespräch zu belauschen; für den Erfolg will er mit seinem Amte einstehen:

Bemerkt den Hergang: wenn er sie nicht liebt,
Und dadurch nicht um die Vernunft gekommen,
So laßt mich nicht mehr Staatsbeamter sein;
Laßt mich den Acker baun und Pferde halten.

Nichtsdestoweniger schlägt das Mittel fehl; der scharfsichtigere König erkennt, daß Hamlets Hang nicht nach Liebe steht. Polonius aber hält, wenn auch etwas kleinlauter, seine Ansicht trotzdem fest, und als bei der Aufführung des Schauspiels Hamlet sich zu den Füßen Opheliens setzt, sieht er darin gleich wieder eine Bestätigung derselben. Da der König Hamlet nach England senden will, hat Polonius sofort ein neues, wiederum schlau ausgedachtes Mittel parat, um vorher doch noch zu beweisen, daß er recht habe: die Belauschung des Gesprächs mit der Mutter, der Hamlet sicher den wahren Grund seines sonderbaren Wesens sagen werde; er selbst will sich in seiner Vielgeschäftigkeit dabei „ins Gehör der Unterredung stellen" (III, 1). Wie viel er sich auf dieses neue Mittel einbildet, zeigen seine Worte in III, 3, mit denen er dem König gewissermaßen den Erfinderruhm überläßt, als ob er zu bescheiden wäre, ihn für sich selbst in Anspruch zu nehmen:

Wie ihr sagtet,
Und weislich (wisely) war's gesagt, es schickt sich wohl,
Daß noch ein andrer Zeug' als eine Mutter,
Die von Natur parteiisch, ihr Gespräch
Im stillen anhört.

Die höchst unerwartete Wendung aber, welche die von ihm inscenierte Unterredung nimmt, und das unvorsichtige Geschrei, das er auf den Hilferuf der Königin erhebt, bringen dem eingebildeten alten Manne selbst den Tod, so daß er in tragischer Weise an seiner eigenen Schwäche, seiner Superklugheit, Vielgeschäftigkeit und Schwatzhaftigkeit zu Grunde geht, wie ihm dies Hamlet selbst sagt:

---

[21]) Seltsamerweise haben manche Kritiker in dieser, lediglich durch den Moment eingegebenen und auf reiner Phantasie beruhenden Aufzählung der Entwicklungsstadien von Hamlets Wahnsinn einen wahrheitsgetreuen Bericht sehen wollen, wie Hamlet es angefangen habe, sich wahnsinnig zu stellen.

Du kläglicher, vorwitz'ger Narr, fahr' wohl!
— — — Nimm dein Loos;
Du siehst, zu viel Geschäftigkeit ist mißlich[22]). —

Noch eine Scene bleibt uns zu besprechen, in welcher die Eigenart des Polonius besonders deutlich hervortritt und welche, da sie auf die dramatischen Begebenheiten selbst ohne Einfluß ist, vom Dichter speziell zum Zwecke der Charakteristik eingeschoben zu sein scheint. Es ist dies der erste Auftritt des 2. Akts, wo Polonius seinen Diener Reinhold zu Laertes absendet, um über dessen Betragen Erkundigungen einzuziehen. Die Aufträge, die er hier dem Diener erteilt, sind ihm von der Kritik in ganz besonderem Maße verübelt und als ein Hauptangriffsmittel gegen seinen Charakter benutzt worden. Indes sehr mit Unrecht. Die Absicht dieser Scene geht auf nichts anderes, als den Weisheitsdünkel des Polonius, seine Vorliebe für künstliche, schlau ausgesonnene Umwege, sowie seine alternde Geschwätzigkeit dem Zuschauer in besonderer und zugleich ergötzlicher Weise vorzuführen.

Gleich die ersten Worte zu Reinhold sind sehr bezeichnend:

Ihr werdet mächtig klug thun (do marvellous wisely), guter Reinhold,
Euch zu erkund'gen, eh' ihr ihn besucht,
Wie sein Betragen ist.

Für diese vorherigen Erkundigungen hat sich der Alte ebenfalls einen überaus schlauen Plan ausgedacht. Reinhold soll nämlich nicht auf direktem Wege nach Laertes' Betragen fragen, wobei er wohl nicht die Wahrheit erfahren würde; sondern er soll sich bei dessen Bekannten selbst als einen entfernten Bekannten von ihm einführen und sie dadurch, daß er jenem allerlei erfundene tolle Streiche nachsagt[23]), vertraulich machen und zu offenen, wahrheitsgemäßen Aeußerungen über ihn veranlassen. Dabei bemerkt Polonius ausdrücklich, daß Reinhold dem Laertes nichts schuld geben soll, was ihm Schande bringen könnte:

Nein, solche wilde, ausgelass'ne Streiche,
Als hergebrachtermaßen die Gefährten
Der Jugend und der Freiheit sind,

wie Spielen, Trinken, Raufen u. s. w. Diese Streiche soll er auch nicht so darstellen, als ob sie bei Laertes überhand genommen und zum Laster aus-

---

[22]) Auch die oben S. 275 f. angeführten Worte Hamlets in dem Gespräche mit Ophelia III, 1 enthalten eine Stichelei auf die Vielgeschäftigkeit und den Vorwitz des Polonius; zugleich klingen sie wie eine Warnung vor den Gefahren, die ihm seine Geschäftigkeit „außer dem Hause" bringen kann und die sie ihm dann thatsächlich durch Hamlets eigene Hand auch bringt. Vgl. dazu auch oben S. 208 ff.

[23]) What forgeries you please. „Erlogene Dinge", wie Schlegel übersetzt, ist ein viel zu starker Ausdruck; forgeries sind erfundene Dinge, die man sich ausdenkt. Vgl. die Worte des Königs in IV, 7 über den Ritter aus der Normandie: so far he topp'd my thought, that I, in forgerie of shapes and tricks (im Erfinden, im Ausdenken von Reiterkünsten), come short of what he did.

geartet wären, sondern so, wie sie bei jedem lebhaften, jungen Menschen vorkommen:

daß sie der Freiheit Flecken scheinen,
Der Ausbruch eines feurigen Gemüts
Und eine Wildheit ungezähmten Bluts,
Die jeden ansicht.

Außerdem soll aber Reinhold den Laertes auch selbst beobachten und besonders darauf sehen, daß er die Musik fleißig treibt.

Darin, daß Polonius seinen Sohn in solcher Weise durch Lügen, auf „krummen Wegen" ausspionieren lassen will, daß er dabei so schlechte Streiche für erlaubt und der Ehre unschädlich erklärt, wenn nur die Musik nicht zu kurz komme, hat man ein Zeichen seiner wenig anständigen Sinnesart sowie der laxen Standesmoral gesehen, die überhaupt in diesen Kreisen herrsche. „Echte Kavaliererziehung!" ruft Fr. Th. Vischer geringschätzig dabei aus. Allein auch hier ist man im Sittlichkeitseifer viel zu weit gegangen und hat darüber das eigentlich Charakteristische, was darin liegt, ganz übersehen. Polonius denkt ja gar nicht daran, jene ausgelassenen Streiche seinerseits zu billigen; im Gegenteil, er nennt sie Fehler, faults, slips, sogar crimes und der Diener soll eben auf jene Weise herauszubekommen suchen, ob sich Laertes in Wirklichkeit solcher schuldig gemacht hat:

Wenn der Mitunterredner, den ihr aushorcht,
In obigen Vergehen[24]) jemals schuldig
Den jungen Mann gesehn, so seid gewiß,
Daß selb'ger folgender Gestalt euch beitritt:
Ich sah ihn gestern oder neulich 'mal,
Da spielt' er hoch u. s. w.

Nur als schändlich, als ehrenrührig will Polonius die genannten Jugendfehler nicht ansehen, sie sind ihm „kleine Flecken, wie wenn man sich bei der Arbeit etwas beschmutzt" (slight sullies, as 't were a thing a little soil'd i'the working), und darin hat er bei unbefangener Betrachtung denn doch vollkommen recht. Unsere kritischen dragons de vertu dagegen, die sich ob solcher Verderbtheit voll sittlicher Entrüstung abwenden, scheinen mir sehr nahe an Pharisäerei zu streifen. Sind denn die Herren, die hier den alten Polonius wegen seiner laxen Moral abkanzeln, selbst niemals jung, niemals auf der Universität gewesen? Haben sie sich denn von derartigen Streichen und Fehlern so gänzlich fern gehalten? Und wenn nicht, glauben sie an ihrer Ehre oder Sittlichkeit dadurch Schaden genommen zu haben, daß sie in ihrem Leben auch einmal nicht Philister gewesen sind? Nimmt man dazu, daß das 16. Jahrhundert in seinen Anschauungen über Anstand und Sittlichkeit überhaupt noch etwas freiere Begriffe hatte als unsere engherzige Zeit, so ist jedenfalls soviel klar, daß der Dichter den alten Polonius damit, daß er ihn solche Streiche für

[24]) In the prenominate crimes. Crimes darf nicht, wie bei Schlegel, mit „Laster" übersetzt werden; denn das sind solche Streiche nach des Polonius Meinung allerdings nicht.

„nichts so Arges, das Schand' ihm brächte," erklären läßt, nicht moralisch herab und auch mit seinen guten Lehren in I, 3 nicht in Widerspruch setzen wollte[25]). Und wenn er ihn andererseits so viel Wert darauf legen läßt, daß Laertes die Musik nicht vernachlässigt, so ist zu beachten, daß die Musik für den Dichter und seine Zeit nicht, wie heutzutage so häufig, eine bloße Modesache, sondern eine Kunst bedeutete, die auf die Seele zu wirken und sie zu veredeln bestimmt ist[26]). Man sieht also, was es mit der bloßen „Kavaliers-erziehung" auf sich hat.

Bleiben aber als Belastungsmomente noch die Lügen, zu denen Reinhold hier von Polonius angestiftet wird. Das ist ja nun freilich eine recht schlimme Sache, so zu lügen; aber andererseits ist doch zu bedenken, daß Polonius durch diese falschen Beschuldigungen eigentlich niemanden getäuscht, sondern lediglich verhütet wissen will, daß sein Reinhold selbst getäuscht werde. Der „Falschheitsköder soll den Wahrheitskarpfen fangen"[27]); das Ziel ist die Wahrheit und das Mittel mindestens unschädlich. Aehnlich wie der Bastard im König Johann I, 1, an dessen Ehrlichkeit gewiß niemand zweifelt, kann auch Polonius sagen:

Will ich dies schon nicht üben zum Betrug,
So will ich's doch, Betrug zu meiden, lernen.

Meines Erachtens unterliegt es keinem Zweifel, daß der Dichter auch hier den Polonius nicht als einen auf krummen Wegen wandelnden Lügner, sondern in drastischer Weise als einen zu Umwegen geneigten Schlaumeier, als einen „Meister Klug" (Sir Prudence), wie im Sturm II, 1 der alte Gonzalo genannt wird[28]), hat darstellen wollen. Sein Ausforschungsplan

---

[25]) Gewöhnlich wird es dem Polonius am meisten verargt, daß er sogar geschlechtliche Ausschweifungen für nicht schändlich erklärt, während doch selbst der treuherzige Reinhold dazu bemerke: „Das würd' ihm Schande bringen, gnäd'ger Herr". Wenn aber Polonius hierauf erwiedert: „Mein Treu nicht, wenn ihr's nur zu mäßigen wißt [as you may season it; nicht: zu wenden, wie Schlegel übersetzt]; ihr müßt ihn nicht in schlechten Leumund bringen, als übermannt' ihn Unenthaltsamkeit; das ist die Meinung nicht," — so steht er damit vollständig auf dem Boden der Anschauungen seiner, d. h. des Dichters Zeit. In den von Tschischwitz mitgeteilten Auszügen aus dem Βασιλικὸν Δῶρον Jakobs I. (s. oben Anm. 11) heißt es: in levicularum feminarum consortiis et colloquiis ne frequens aut nimius sis.

[26]) Vgl. Othello IV, 1: An admirable musician! O, she will sing the savageness out of a bear! Ferner Lorenzo im Kaufmann V, 1 (s. oben S. 160), Bianca in der Bezähmung der Widerspenstigen I, 1, Lucentio das. III, 1 und andere Stellen. Ueber Shakespeares Ansichten über die Musik vgl. Elze, Shakespeare S. 474 ff., Förster im Sh.-Jahrb. II, 155 ff., Sigismund das. XIX, 80 ff.

[27]) Your bait of falsehood takes this carp of truth. Schlegel, bei dieser ganzen Scene offenbar durch eine irrige Auffassung des Poloniuscharakters beeinflußt, übersetzt bait of falsehood mit „Lügenköder"; allein das ist wiederum, wie auch an anderen Stellen, ein viel zu starker, unrichtiger Ausdruck. Polonius faßt seine schlauen Mittel nicht als wirkliche Lügen auf; sie brauchen gar nicht geglaubt zu werden, sie sollen nur die „Mitunterredner" vertraulich und zu wahren Mitteilungen geneigt machen.

[28]) Der honest old counsellor Gonzalo im Sturm ist überhaupt ein Ver-

soll nicht als Zeichen seiner Unsittlichkeit, sondern seiner Pfiffigkeit gelten, wie er selbst sagt: „Und, wie ich denke, ist's ein Pfiff, der anschlägt" (I believe, it is a fetch of warrant; Quarto 2: a fetch of wit). Er ist denn auch auf seinen hellen Kopf, der dieses umständliche Mittel schlau auszudenken wußte, nicht wenig stolz und eingebildet und er rühmt sich dessen mit Behagen vor seinem Diener:

So wissen wir, gewitzigt, helles Volk,
Mit Windungen und listigem Probieren
Durch einen Umweg auf den Weg zu kommen [29]). —

Es ist begreiflich, daß ein so eitler Mensch, wie Polonius, der mehr Wesens aus sich zu machen liebt, als an ihm ist, bei einer so tiefen und ernsten Natur wie Hamlet wenig Anklang finden kann. Hamlet erkennt auch hier den Unterschied zwischen Schein und Sein, und mit Geringschätzung blickt er auf jenen als einen albernen, vorwitzigen Schwätzer, als einen kindisch gewordenen alten Narren herab, dem man bei seiner Gutmütigkeit zwar nicht böse sein kann, den man aber überhaupt nicht ernst nimmt; Polonius ist ihm überaus uninteressant und langweilig. Dazu kommt, daß er in Polonius die Ursache von Opheliens Abwendung vermutet, und so hegt er gegen den alten Mann zwar keinen Haß, aber eine gewisse ärgerliche Animosität, die ihn dazu drängt, ihm bei jeder Gelegenheit seine Geringschätzung zu zeigen, ihn zu verspotten und zu verhöhnen, wie und wo er nur kann.

So gleich bei der ersten Begegnung in II, 2, wo er thut, als ob er Polonius nicht erkenne und ihn für einen Fischhändler halte (vgl. oben S. 301). Es ist dies das einzige Mal im Stück, daß Hamlet wirklichen Wahnsinn mit Wahnvorstellungen simuliert, und er thut es nur, um damit jenen für seine plumpe, vorwitzige Frage: „Kennt ihr mich, gnäd'ger Herr?" zum besten zu haben. Er thut es daher in einer so groben, äußerlichen Weise, daß wirklicher Scharfblick die Verstellung alsbald erkannt hätte. Aber Polonius merkt nichts davon; er merkt auch dann nichts, als Hamlet die Frage nach dem Inhalt seiner Lek-

---

wandter des Polonius; nur fehlt ihm dessen Dünkel. Interessant ist aber, daß ihn der Dichter an der angeführten Stelle durch den Bösewicht Antonio ganz ähnlich schildern läßt, wie Polonius wirklich ist.

[29]) And thus do we of wisedom and of reach,
With windlaces and with assays of bias
By indirections find directions out.

Die windlaces sind nicht Krümmungen, wie Schlegel übersetzt, sondern Windungen, Umwege. Nares erklärt das Wort im bildlichen Sinne als art and contrivance, subtleties; vgl. auch die Erklärungen bei Furness, New Var. Ed. III. 123. An unserer Stelle soll damit nicht die Unsittlichkeit, sondern die Künstlichkeit der Mittel des Polonius bezeichnet werden. Gerade dieser Fehler des Uebersetzers hat viele Kritiker irre geführt und es mit verschuldet, daß man dem Polonius eine Vorliebe für „krumme", d. h. sittlich bedenkliche Wege untergeschoben hat. In der 1. Quarto lautet die Stelle:

Thus, Sir, do we that know the world, being men of reach,
By indirections find directions forth.

türe offenbar absichtlich mißversteht[30]) und ihn weiterhin mit seinem „überflüssigen Mangel an Witz" und den anderen schönen Eigenschaften des Alters aufzieht. Er verwundert sich nur, wie in seiner Tollheit doch Methode sei und „wie treffend manchmal seine Antworten sind". Als er sich endlich entfernt hat, ruft Hamlet halb ärgerlich, halb erleichtert aus: „die langweiligen alten Narren!" Wie sehr ihn „der große Säugling, der noch nicht aus den Windeln" oder „vielleicht zum zweiten Male hineingekommen ist," langweilt, zeigt er ihm offen, als er ihn bei Ankunft der Schauspieler mit den Worten, daß hier sein Zeitvertreib[31]) komme, einfach stehen läßt. Die Schauspieler fordert er dann ironisch auf, sich über den alten Herrn nicht lustig zu machen, während er selbst noch an verschiedenen Stellen des Stücks dies aufs derbste besorgt, so daß uns der Alte ordentlich leid thut. Nur einmal erweist sich Polonius bei diesen Verhöhnungen als der Vernünftigere, als er III, 2 g. E. auf die wechselnden Aeußerungen Hamlets über die Gestalt der Wolke diesen selbst als den Narren behandelt, indem er ihm auf jede seiner Behauptungen einfach recht gibt.[32])

Der Kontrast zwischen dem toten und dem lebenden Polonius veranlaßt Hamlet, da er III, 4 die Leiche wegtragen will, noch einmal seine Meinung über ihn auszusprechen:

Der Ratsherr da
Ist jetzt sehr still, geheim und ernst fürwahr,
Der sonst ein närr'scher alter Schwätzer war[33]).

Für uns aber, die wir unbefangen urteilen können, ist Polonius eine trotz ihrer Schwächen nicht unsympathische Persönlichkeit, über deren Eitelkeit und „überflüssigen Mangel an Witz" wir gelegentlich lachen, der wir aber, wenn sie an eben diesen Schwächen zu Grunde geht, unsere herzliche Teilnahme nicht versagen.

---

[30]) Auf die Frage des Polonius: „Wovon handelt es?" (nämlich das Buch, in dem Hamlet liest) läßt die Schlegelsche Uebersetzung Hamlet mit der Gegenfrage antworten: „Wer handelt?", und manche Kritiker, z. B. Gelber S 136, haben hierin einen Ausdruck von Hamlets Thatendrang, von seiner Neigung zum Handeln sehen wollen. Allein diese scheinbare Anspielung auf das Handeln beruht lediglich auf einer Ungenauigkeit der Uebersetzung. Im englischen Text lautet die Frage des Polonius: „What is the matter, my lord?" und Hamlet antwortet darauf, als ob jener nicht nach dem Gegenstand des Buches, sondern nach einer anderen Angelegenheit gefragt hätte: „Between who?" Genauer hätte die Uebersetzung zu lauten: „Polonius: Worum handelt es sich? Hamlet: Zwischen wem?"

[31]) My abridgment. Schlegels Uebersetzung „die Abkürzer meines Gesprächs" ist hart und unverständlich.

[32]) Vgl. damit, wie sich Katharina in der Bezähmung der Widerspenstigen IV, 5 ihrem Gemahl gegenüber, um nur vom Flecke zu kommen, auf ähnliche Weise als die Vernünftigere zeigt.

[33]) Vgl. zu dieser Stelle und ihrer Uebersetzung oben S. 302 Zeile 5 ff. Daß Polonius hier als „Ratsherr", counsellor bezeichnet wird, beruht wohl auf Belleforest, bei dem der von Hamlet getötete Lauscher, weil er den Rat zu dieser Belauschung gegeben, le conseil, der Ratgeber, genannt ist.

4. Laertes.

Ueber Laertes (in Quarto 1 stets Leartes), den Sohn des Polonius, ist nicht viel zu sagen. Wir sehen in ihm einen ritterlichen Jüngling von gutem Herzen und leicht entzündlicher Leidenschaft, der indes zu einer vollen männlichen Persönlichkeit noch nicht herangereift ist. Wenn ihn Osrick in V, 2 als „vollkommenen Kavalier", als „die Musterkarte der feinen Lebensart" bezeichnet, so ist das eine wohl auf den Auftrag des Königs zurückzuführende Uebertreibung, durch welche Hamlets Eifersucht gereizt werden soll (vgl. IV, 7: „wir lassen eure Trefflichkeit ihm preisen und doppelt überfirnissen den Ruhm"). Bei seiner mehr auf die äußere Seite des Lebens gerichteten Sinnesart mag es wohl das Ziel des Laertes sein, ein „vollkommener Kavalier" zu werden; aber einstweilen hat er dieses Ziel noch nicht erreicht, wie er sich ja auch selbst in Ehrensachen noch des Rats „älterer Meister von erprobter Ehre" für bedürftig hält (V, 2). Er hat die Jugendfehler noch nicht abgelegt, sich aber auch die liebenswürdige Frische und Natürlichkeit der Jugend noch bewahrt; nur in der Leidenschaft, wie am Grabe der Ophelia V, 1, macht sich ein gewisser Schwulst bei ihm geltend, vielleicht auch nur ein Zeichen der Jugend. Zu seiner weiteren Ausbildung und Vervollkommnung hat er sich nach Frankreich, nach Paris, der hohen Schule ritterlicher Uebungen, der feinen Lebensart und des Lebensgenusses gewendet, wohin sein „Gedank' und Wunsch zurückstrebt", nachdem er bei der Königskrönung seine Pflicht erfüllt (I, 2) [1]).

Ueber sein Verhältnis zu Vater und Schwester ist bereits gesprochen. Im Drama dient er hauptsächlich, wie ebenfalls schon hervorgehoben, als Kontrastfigur zu Hamlet, der ihn übrigens schätzt und ehrt [2]). Auch er hat, wie Hamlet, einen Vater und, wie er glaubt, eine Schwester zu rächen; Hamlet selbst erklärt diese Sache für der seinigen Gegenstück (V, 2). Während aber Hamlet trotz aller seiner Mittel weder Zeit noch Leidenschaft zur Rache findet, lodert bei Laertes die Rachewut alsbald in hellen Flammen auf und drängt ihn trotz seiner geringen Mittel unmittelbar zur That.

Nur in Bezug auf diese Racheleidenschaft erscheint die Persönlichkeit dramatisch schärfer ausgeprägt. Sie beherrscht ihn vollständig, macht ihn blind

---

[1]) Was Laertes in Paris sucht, ist wohl dasselbe, was der junge Proteus (Veroneser I, 3) am Hofe des Kaisers lernen soll:

There shall he practise tilts and tournaments,
Hear sweet discourse, converse with noblemen,
And be in eye of every exercise,
Worthy his youth and nobleness of birth.

[2]) In V, 1 nennt ihn Hamlet a very noble youth; dann sagt er zu ihm: I lov'd you ever; in V, 2 ist er sehr bekümmert, daß „mit Laertes er sich selbst vergaß", und es ist ihm ernstlich darum zu thun, sich mit ihm zu versöhnen: I'll court his favours. (So hat Rowe wohl mit Recht das hier wenig passende „I'll count his favours" der Folio von 1623 verbessert; letzteres würde heißen: ich will seine Gunst schätzen; Schlegel: „ich schätz' ihn gern".)

gegen den thatsächlichen Sachverhalt, wie gegen jede sittliche Rücksicht. Ohne die Tötung seines Vaters näher zu untersuchen, erhebt er IV, 5 auf ein Gerücht, einen bloßen Verdacht hin die Fahne des Aufruhrs gegen den König, obgleich ihn seine Lehns- und Unterthanenpflicht davon hätte abhalten müssen. Dem Könige gegenüber liegt sein Fall ganz anders, als der Hamlets. Dort sicherer Beweis, hier unbegründeter Verdacht; dort ein vor der Thronbesteigung und als Mittel dazu begangener Königsmord, hier dagegen eine (vermeintlich) vom Könige als solchem ausgegangene Tötung; dort berechtigte Rache, hier Empörung gegen das Staatsoberhaupt wider Recht und Treue (vgl. dazu oben S. 101 ff.). Aber all dies kommt für Laertes nicht in Betracht; seine Leidenschaft hat sein Urteil bemeistert und fordert um jeden Preis Befriedigung im Blute des Feindes:

Der Tropfe Bluts, der ruhig ist, erklärt
Für Bastard mich. — — —
Zur Hölle, Treu! Zum ärgsten Teufel, Eide!
Gewissen, Gottesgnad'[3]), zum tiefsten Schlund!
Ich trotze der Verdammnis; so weit kam's:
Ich schlage beide Welten in die Schanze,
Mag kommen, was da kommt! Nur Rache will ich
Vollauf für meinen Vater.

Und als er Opheliens Wahnsinn sieht:

Bei Gott! dein Wahnsinn soll bezahlt uns werden
Nach dem Gewicht, bis unsre Wagschal' sinkt.

Nachdem er über seinen Irrtum aufgeklärt ist, wendet sich sein Rachedurst gegen Hamlet und auch hier kennt seine Leidenschaft kein Maß und keine Schranke. Wie er Hamlet am Grabe der Ophelia in wilden Worten verflucht, wie er ihn hier, als Leidenschaft auf Leidenschaft trifft, im Grabe selbst erwürgen möchte, so erklärt er sich IV, 7 bereit, ihm sogar in der Kirche, am geweihten Orte, wo nach mittelalterlichem Rechte jeder Verbrecher Sicherheit genießt, nach Banditenart die Kehle abzuschneiden[4]). Und so läßt er sich auch vom Könige, der in geschickt berechneter Weise seine Leidenschaft zu schüren und zu benutzen versteht, zu dem heimtückischen, eines Ehrenmannes unwürdigen Bubenstücke mit dem Fechtspiel und dem nicht abgestumpften Rappiere gewinnen. Ja aus eigenem Antrieb setzt er, uneingedenk der Lehren seines Vaters in I, 3, der Falschheit die Krone auf, indem er wie ein Meuchel-

[3]) Grace bedeutet nicht Frömmigkeit, wie Schlegel übersetzt, sondern die göttliche Gnade, im Gegensatz zu der gleich folgenden Verdammnis (damnation).

[4]) Auf die Frage des Königs, was Laertes thun wolle, um sich in Wahrheit als seines Vaters Sohn zu zeigen (s. oben S. 96 Anm. 22), antwortet dieser: To cut his throat i'the church. Das heißt nicht, wie Schlegel übersetzt: „ihn in der Kirch' erwürgen", sondern: ihm die Kehle abschneiden. — Ueber die Kirchen als Freistätten gegen Rache und Strafe vgl. Kohler, Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz S. 185 f., der übrigens den Charakter des Laertes, „dieses platten, hohlen Libertin", wie er ihn nennt, gründlich verkennt. Man beachte auch hier den Gegensatz des Laertes zu Hamlet, der sich III, 3 Bedenken macht, seinen Feind im Gebet zu töten.

mörder. seine Klinge vergiftet und doch mit Hamlet scheinbar eine Versöhnung eingeht.

So hat denn Laertes ohne Einspruch seines Gewissens — die kurze Regung vor dem verhängnisvollen Stoße in V, 2 wird rasch unterdrückt — den Gipfel der Schurkerei erreicht, — und dennoch ist er kein Schurke. Die heftige Leidenschaft ist es, die ihn verblendet und seinen jugendlichen unreifen Sinn Recht und Unrecht, Ehrenhaftigkeit und Gemeinheit nicht mehr unterscheiden läßt. All diese Schändlichkeit und Gewissenlosigkeit dient nicht dazu, seine Gesinnung, sondern die Macht der Leidenschaft in ihm zu kennzeichnen. Der Dichter will zeigen, wessen selbst ein edler Charakter fähig ist, wenn die Leidenschaft über ihn Herr wird [5]).

Dazu kommt, daß Laertes' Racheleidenschaft von Hause aus auf einem guten und edlen Gefühle beruht, der innigen Liebe zu Vater und Schwester. Bezeichnend hierfür ist, wie er IV, 7, als er der letzteren Tod erfährt, trotz seiner Wut und obgleich ihm das Weinen weibisch dünkt, die Thränen nicht zurückhalten kann:

> Ich habe Flammenworte, welche gern
> Auflodern möchten, wenn nur diese Thorheit
> Sie nicht ertränkte.

Ebenso wird sein wild emphatisches Wesen am Grabe der Schwester aus dieser innigen Verbindung von Liebe, Schmerz und Racheleidenschaft erst ganz verständlich [6]).

---

[5]) In ähnlichem Sinn läßt der Dichter in Heinrich IV a. I, 3 den edlen Heißsporn Percy in der Leidenschaft sagen, er wollte den Prinzen von Wales mit einem Kruge Bier vergiften, wenn er nicht dächte, daß dessen Vater, dem König, ein Gefallen damit geschähe.

[6]) Die Leidenschaftlichkeit des Laertes, als der Grundzug seines dramatischen Wesens, ist von der Kritik vielfach nicht gehörig erkannt worden; so auch nicht von Friedrich Hebbel, der in seinen Tagebüchern (herausgeg. von Felix Bamberg, II S. 444) über Laertes bemerkt: „Wie kann er aufs Vergiften eingehen, ja zuerst darauf verfallen? Ist er nicht mehr zu edel dazu, so muß er noch immer zu stolz und zu mutig dazu sein." Ja, wie man ihm alle edleren Eigenschaften absprechen und ihn zum Vertreter einer rein äußerlichen Standesehre machen wollte (vgl. oben S. 263), so hat man sogar die Aufrichtigkeit seines Schmerzes und die Echtheit seiner Racheleidenschaft in Zweifel gezogen, da ihn die heimliche, wenig ehrenvolle Bestattung des Vaters doch am meisten kränke. So selbst Immermann nach einem in den Blättern für litter. Unterhaltung 1842 Nr. 111 S. 446 f. abgedruckten Briefe vom 26. April 1826. Aber auch hier liegt nur Mißverständnis des Texts zu Grunde; denn die heimliche Bestattung erwähnt Laertes (IV, 5 a. E.) ja nicht als Grund seiner Rache, sondern als einen Umstand, der ihm mit der Unschuldsversicherung des Königs im Widerspruch zu stehen scheint und deshalb eine nähere Untersuchung der Schuldfrage nötig macht (that I must call 't in question). Ebenso unbegründet ist die Meinung, daß Laertes mit seiner Rache nur nach der Krone strebe. Ferner ist unrichtig die Ansicht Bulthaupts, Dramaturgie II, 255 ff., daß es Laertes bei seinem an sich wahren Schmerz doch wesentlich um Effekthascherei zu thun und daß er völlig durch junkerhafte Vorurteile beherrscht sei; auch diese Ansicht verkennt die leidenschaftliche Natur des Jünglings und bezüglich jener „Vorurteile" die Zeitanschauungen

Das Uebermaß der Leidenschaft aber, wie es ihn zum Verbrechen führt, stürzt ihn auch selbst ins Verderben. Da er sich in der eigenen Schlinge gefangen sieht und dem Tode gegenübersteht, da endlich gehen ihm die Augen auf und seine im Grunde edle Natur kommt wieder zum Vorschein. Er bekennt seinen Frevel, er erkennt die Gerechtigkeit seines Falls und sein letzter Wunsch ist, von Hamlet Vergebung zu erlangen. Versöhnt mit diesem und zusammen mit ihm, seinem edlen Gegenbilde, stirbt er, wie dieser, ein tragisches Opfer seiner Leidenschaft.

5. Rosenkranz und Güldenstern.

Zwei weitere Figuren unserer Tragödie sind von der Kritik fast durchweg sehr unrichtig beurteilt worden: die beiden Jugendfreunde Hamlets, Rosenkranz und Güldenstern [1]). Seit Goethe ist man gewohnt, in ihnen zwei geschmeidige, speichelleckende Hofschranzen zu erblicken, welche um der königlichen Gnade willen den Freund verraten und dem Könige zu jedem, auch dem unlautersten Dienste bereit sind, gewissenlose und zugleich bornierte Marionetten in der Hand des Machthabers, Jämmerlinge, Dümmlinge, spionierende Tröpfe, und welche schönen Namen man ihnen sonst noch gegeben hat [2]). In diesem Sinne ist das Paar geradezu typisch geworden. Allein von dem allem ist doch, bei genauerem Zusehen, in unserem Stücke nichts zu finden; man hat sich auch hier durch das befangene und parteiische Urteil Hamlets über die ehemaligen Freunde täuschen lassen.

Zunächst sind Rosenkranz und Güldenstern gar keine Höflinge, d. h. Leute, die am Hof und vom Hof zu leben gewohnt sind, und sie können daher auch nicht, wie v. Friesen meinte, dazu bestimmt sein, die Gesellschaft dieses Hofes zu charakterisieren [3]). Vielmehr hat der König, da Hamlets Verwandlung Besorgnis zu erregen begann, eilig nach ihnen gesandt, damit sie einige Zeit

[1]) Rosenkranz und Güldenstern sind die einzigen Personen des Stücks, die dem Zeitalter des Dichters angehörige dänische Namen tragen. Beides sind Namen ausgebreiteter und höchst angesehener dänischer Adelsfamilien, welche der Dichter vermutlich von englischen Schauspielern gehört hatte, die in Dänemark gewesen waren. In einem Stammbuche des Herzogs Friedrich I. von Württemberg sind im Jahre 1577 ein Jürgen Rosenkranz und ein P. Güldenstern eingetragen; auch sonst aber sind mehrere Angehörige dieser Familien aus jener Zeit bekannt. Vgl. darüber Sh.-Jahrb. XXV, 281 ff., XXVI, 325 ff.

[2]) Im Wilhelm Meister V, 5 läßt Goethe Wilhelm, da Serlo die beiden in eine Rolle vereinigen will, hiergegen einwenden: „Dieses leise Auftreten, dieses Schmiegen und Biegen, dies Jasagen, Streicheln und Schmeicheln, diese Behendigkeit, dies Schwenzeln, diese Allheit und Leerheit, diese rechtliche Schurkerei, diese Unfähigkeit, wie kann sie durch Einen Menschen ausgedruckt werden?“

[3]) Der Irrtum, daß Rosenkranz und Güldenstern Hofleute seien, ist schon alt; bereits das zuerst von Rowe seiner Ausgabe von 1709 beigefügte Personenverzeichnis nennt die beiden „courtiers“, und das ist dann in alle folgenden Ausgaben wie in die Uebersetzungen übergegangen.

(some little time) am Hofe verweilen und Hamlet durch ihren Umgang aufzuheitern suchen. Sie leben also für gewöhnlich nicht am Hofe; sie sind II, 2 eben erst angelangt, sie werden vom König und ebenso nachher von Hamlet willkommen geheißen und von diesem gefragt, was sie nach Helsingör geführt habe. In ihrem Benehmen haben sie daher auch durchaus nichts spezifisch Höfisches an sich; im Gegenteil zeigen sie sich in ihrem Gespräch mit Hamlet II, 2, da dieser ihnen den Grund ihres Kommens ablockt, ziemlich ungewandt, recht wie unbehilfliche Landjunker. Auch ihre Sprache ist einfach und natürlich; sie reden kein Wort, das an den gespreizten, affektierten Hofton eines Osrick erinnerte, und es entbehrt jeder Begründung, wenn man (wie Hense im Sh.-Jahrb. VIII, 274) auch in ihnen Vertreter dieses Hoftons, des fälschlich sogenannten Euphuismus (vgl. oben S. 302 f. Anm. 8), hat erblicken wollen.

Ebensowenig kann ihnen bei unbefangener Betrachtung des Stücks Servilität oder sonst eine niedrige oder schlechte Charaktereigenschaft vorgeworfen werden. Sehen wir einstweilen von ihrer Sendung nach England ab, so geht die Bitte des Königs an sie in II, 2 dahin, Hamlet durch ihren Umgang

> In Lustbarkeit zu ziehn und zu ermitteln [4]),
> Soweit Gelegenheit euch schließen läßt [5]),
> Ob irgend was, uns unbekannt, ihn drückt,
> Das, offenbart, zu heilen wir vermöchten.

Sie sollen also keineswegs Spionage treiben, sie sollen Hamlet keine Falle stellen, ihm nicht ein Geheimnis zu entlocken suchen; es wird ihnen nichts Unehrenhaftes und nichts, was ihrer Meinung nach Hamlet nachteilig sein könnte, angesonnen. Sondern als Hamlets liebste Jugendfreunde sollen sie ihn einerseits zerstreuen, andererseits ihn beobachten und aus seinem Gespräch, seinem Verhalten gelegentlich zu entnehmen suchen, ob ihn insgeheim etwas drücke,

---

[4]) Schlegel hat an Stelle von zu ermitteln „zu erspähn" und gibt damit dem Ausdruck eine dem Original fremde Färbung, als ob es sich um eine hinterlistige Spionage handle. Im englischen Text steht to gather und dies heißt hier: folgern, schließen, erkennen, ebenso wie nachher, da Polonius bei der Mitteilung von Hamlets Liebesbrief den König auffordert: Now gather and surmise, und wie III, 1, wo der König sagt: We may of their encounter frankly judge and gather by him, as he is behav'd. — In ähnlicher Weise verschiebt die Uebersetzung auch zu Anfang von III, 1, wo sich der König nach dem Resultat ihrer Bemühungen erkundigt, etwas den Sinn: „Und lockt ihm keine Wendung des Gesprächs heraus, warum er die Verwirrung anlegt". Der englische Text lautet: And can you, by no drift of conference, get from him, why etc., d. h. könnt ihr nichts von ihm erfahren oder ersehen; von einem Herauslocken ist gar keine Rede. Schlegel stand bei seiner Uebersetzung offenbar unter dem Einfluß der Auffassung, welche in Rosenkranz und Güldenstern die zu allem bereiten Kreaturen des Königs sieht.

[5]) So much as from occasions you may glean. Auch hier läßt die Schlegelsche Uebersetzung: „Soweit der Anlaß auf die Spur euch bringt" den wahren Sinn zum mindesten nicht ganz deutlich werden, der dahin geht, daß die beiden den Grund von Hamlets Verstörtheit nur, soweit sich ihnen ungesuchte Gelegenheit dazu bietet, nicht aber durch besondere Veranstaltungen oder Einwirkungen auf Hamlet ermitteln sollen. Vgl. die vorige Anmerkung.

durch dessen Beseitigung er geheilt werden könne. Wenn Rosenkranz und Güldenstern diesen Auftrag übernehmen, so ist das, sollte ich denken, ebenso ehrenhaft für sie wie freundschaftlich gegen Hamlet. Was es in Wahrheit für eine Bewandtnis mit Hamlets seltsamem Wesen hat, davon haben ja auch sie keine Ahnung, ebensowenig von einem Zwiespalt zwischen Hamlet und dem König. Daher sagt Güldenstern mit bestem Gewissen:

Der Himmel mach' ihm unsre Gegenwart
Und unser Thun gefällig und ersprießlich!

was die, für das Wohl ihres Sohnes gewiß besorgte Königin mit den Worten bekräftigt: „So sei es, Amen!" Ihrem Freunde Hamlet, wie dessen königlichen Eltern wollen die beiden einen Dienst leisten, und wenn sie sich den Majestäten gegenüber in etwas devoten Worten hierzu bereit erklären, so ist das keine Kriecherei, sondern nur die Sprache, in der auch sonst der Feudaladel zu dem Lehns- und Landesherrn zu sprechen pflegt.

Dem erteilten Auftrage suchen die beiden in dem Gespräche mit Hamlet II, 2 nachzukommen. Sie bemühen sich nicht, ihm ein Geheimnis abzulocken, auch sagen sie ihm vollkommen die Wahrheit, daß sie nur nach Helsingör gekommen seien, ihn zu besuchen. Das Einzige, was sie ihm nicht sagen dürfen und was sie ihm, als er danach fragt, verhehlen möchten, ist der Grund ihres Besuches; aber darin liegt keine Unehrlichkeit, keine Heuchelei, sondern das ist durch ihre Aufgabe selbst, mit der sie Hamlets Bestes wollen, gefordert. Die Verlegenheit, in die sie geraten, als Hamlet trotzdem diesen Grund errät, ist nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, die Verlegenheit entlarvter Bösewichter, sondern die Verlegenheit ungewandter Menschen, die, bei Ausführung einer geheimen guten Absicht seitens desjenigen, dem sie zu gute kommen sollte, betroffen, keinen Ausweg wissen und nun durch ihre Verlegenheit selbst alles eingestehen.

Etwas anders steht die Sache, als Rosenkranz und Güldenstern III, 2 nach der Aufführung des Schauspiels wieder zu Hamlet kommen, um ihn zur Königin zu rufen. Sie wissen nun, daß Hamlet nicht wirklich wahnsinnig ist, daß ihn aber ein geheimer Kummer zu der Verstellung veranlaßt. Hieraus wie aus dem Schauspiel haben sie ersehen, daß er dem König unfreundlich gesinnt ist, daß er ihn durch das Schauspiel beleidigen wollte. Ferner haben sie erfahren, daß der König gegen ihn erbittert ist und an seine Entfernung denkt. Aber wie Polonius hoffen sie, daß durch eine offene Aussprache die Sache beigelegt werden könne, und so dringen sie, trotz ihres nicht ungerechtfertigten Unwillens über die Art, wie Hamlet mit ihnen sein Spiel treibt, unter Berufung auf ihre Freundschaft in ihn, ihnen die Ursache seines Uebels mitzuteilen. In offener und ehrlicher Weise fragt ihn Rosenkranz danach und fügt warnend hinzu: „Gewiß, ihr verriegelt euch selbst die Thüre eurer Freiheit, wenn ihr eurem Freunde euren Kummer verheimlicht" [6]). Gülden-

[6]) You do surely bar the door of your own liberty, if etc. Die Schlegelsche Uebersetzung: „ihr tretet eurer eigenen Freiheit in den Weg" hat ohne Grund den

stern aber versichert ihn, daß, wenn sein Pflichteifer zudringlich erscheinen sollte, ihn nur seine Liebe so unmanierlich mache[7]). Sie wollen also Hamlet vor Schaden bewahren, und es ist durchaus kein Grund einzusehen, an ihrer Aufrichtigkeit zu zweifeln. Was sollten sie denn sonst mit diesen Aeußerungen bezwecken? Wieder und wieder ist zu betonen, daß sie von Hamlets Geheimnis, auch jetzt nach dem Schauspiel, nichts wissen (vgl. oben S. 308 Anm. 16) und daß sie daher nicht ahnen können, daß ein Kundmachen dieses Geheimnisses ihm Gefahr bringen könnte. Wo soll da also Liebedienerei gegen den König, wo Heuchelei oder Treulosigkeit gegen Hamlet herkommen? Aber Hamlet verkennt ihre gute Absicht und läßt sie in schroffer Weise, wie man zu sagen pflegt, abfahren.

So kommen denn Rosenkranz und Güldenstern zu der Ansicht, daß Hamlet in der That Gefährliches gegen den König vorhat und daß dieser sich mit Recht gegen ihn zu schützen sucht, eine Ansicht, in der sie die Tötung des Polonius durch Hamlet noch bestärken muß. Von Hamlet zurückgewiesen, geben sie auch ihrerseits der Freundschaft keine weitere Folge und stellen sich in III, 3 dem König zur Verfügung, um Hamlet nach England zu geleiten. Dabei setzen sie, anknüpfend an die Aeußerung des Königs, daß der Staat gefährdet sei[8]), in den oben S. 221 angeführten, durchaus den Eindruck aufrichtiger Ueberzeugung machenden Worten die großen Gefahren auseinander, die der Tod des Königs für den ganzen Staat mit sich bringe und denen entgegenzutreten ein jeder verpflichtet sei.

Man hat viel darüber gestritten, ob Rosenkranz und Güldenstern von dem Inhalte der nach England zu tragenden Botschaft Kenntnis hatten und ob sie demnach als Mitschuldige an dem gegen Hamlets Leben gerichteten Anschlage des Königs zu gelten haben oder nicht. In der Bejahung ihrer Schuld sah man dann zugleich die dramatische Rechtfertigung ihres Untergangs wie auch die subjektive Rechtfertigung von Hamlets hinterlistigem Vorgehen gegen sie. Diese Konsequenz muß indes unter allen Umständen abgelehnt werden. Denn einerseits könnte ein bloß vorbereitetes, nicht zur Ausführung gelangtes Verbrechen an sich noch nicht den tragischen Untergang rechtfertigen, und andererseits nimmt Hamlet selbst, da er V, 2 sein Verfahren gegen die

---

viel bezeichnenderen und nachdrücklicheren bildlichen Ausdruck des Originals fallen lassen und dadurch, wie es scheint, die Kritik zur Ignorierung der ganzen bedeutsamen Stelle veranlaßt. Auch diese Warnung Hamlets durch den Jugendfreund ist ein der Sage entnommener Zug, dem aber der Dichter, der von ihm umgestalteten Sachlage entsprechend, eine völlig andere Bedeutung und Wirkung gegeben hat.

[7]) If my duty be too bold, my love is too unmannerly. Die Schlegelsche Uebersetzung: „wenn meine Ergebenheit allzu kühn ist, so ist meine Liebe ungesittet" ist unverständlich und verdeckt den Sinn. Aehnlich Hamlet in III, 4 zur Mutter: I must be cruel, only to be kind.

[8]) Die Worte des Königs: „The terms of our estate may not endure" heißen nicht, wie Schlegel übersetzt: „die Pflichten unsrer Würde dulden nicht", sondern: „der Zustand unsres Staates duldet nicht". Gerade hieraus erklärt sich, wie Rosenkranz und Güldenstern zu der folgenden Auseinandersetzung kommen.

ehemaligen Freunde zu rechtfertigen sucht, gar nicht auf ihre Mitschuld, sondern lediglich auf ihre thatsächliche „Einmischung" Bezug (s. oben S. 208 f.). Aber auch jene Streitfrage selbst muß unbedingt verneint werden, und zwar vor allem deshalb, weil uns der Dichter von einer solchen Mitwissenschaft der beiden nichts gesagt und nichts darüber angedeutet hat. In der Wirklichkeit kann vieles vorkommen, wovon wir nichts wissen; was uns aber in einem Kunstwerke vom Dichter weder direkt noch indirekt mitgeteilt wird, das ist für die Welt des Kunstwerks nicht vorhanden[9]).

Dazu kommt, daß eine Reihe von Momenten in der Dichtung selbst geradezu auf die Unschuld der beiden hinweisen. Der König hatte anfangs durch die Sendung nach England Hamlet nur aus seiner Nähe entfernen wollen, und alles, was er weiterhin zu Rosenkranz und Güldenstern hierüber sagt, deutet ebenfalls nur auf eine solche Entfernung, auf eine Verbannung Hamlets zur eigenen Sicherung. In III, 3 fordert er sie auf, sich schleunig reisefertig zu machen, da es um ihn nicht sicher stehe, wenn Hamlets Wahnsinn frei umherschweife (range); ferner:

Der Zustand unsres Staates duldet nicht
Gefahr so nah, als stündlich uns erwächst
Aus seinen Grillen;

und weiter:

Wir müssen diese Furcht in Fesseln legen,
Die auf zu freien Füßen jetzo geht.

Ebenso sagt der König IV, 1: „Seine Freiheit droht aller Welt", und in IV, 3:

O wie gefährlich ist's, daß dieser Mensch
So frank umhergeht.

Erst als Hamlet mit den Begleitern weg und der König allein ist, läßt ihn der Dichter mit einem Seufzer der Erleichterung von dem „oberherrlichen Geheiß" reden, das auf Hamlets schnellen Tod dringt. Wie mir scheint, sollte eben hiermit angedeutet werden, daß der König seinen schwarzen Anschlag bis zu diesem Moment tief in seinem Inneren verborgen und, wie auch bei seinem früheren Verbrechen, überhaupt niemanden davon Mitteilung gemacht hatte. So sagt er auch späterhin in IV, 7 dem rachedurstigen Laertes kein Wort von dem, was er gegen Hamlet bereits gethan, sondern verweist ihn in unbestimmten Andeutungen auf die Zukunft. Nein, dieser König hat keine Mitwisser seiner Verbrechen und will keine haben, so allein fühlt er sich sicher. Daß er zuletzt von diesem bewährten Grundsatz abgeht, bringt ihm denn auch den Untergang.

---

[9]) Nach Werders Meinung (S. 179) soll die „Schuld" der beiden bereits darin liegen, daß sie überhaupt diesem König gegen Hamlet dienen; auch unwissentlich seien sie dessen Mitschuldige, und Tschischwitz, der die beiden für „naive Dümmlinge" erklärt, meint (S. 115), die Dummheit werde, sobald sie dem Verbrechen diene, selbst zum Verbrechen, — Sonderbarkeiten, die aller Gerechtigkeit ins Gesicht schlagen und die nur einer parteiischen Voreingenommenheit für Hamlet, sowie der Schultheorie von der tragischen „Schuld" und „Strafe" ihre Entstehung verdanken.

Ein Zeichen für die Unschuld von Rosenkranz und Güldenstern liegt endlich auch darin, daß sie, nachdem Hamlet von den Seeräubern gefangen ist, trotzdem ruhig die Reise nach England fortsetzen. Hätten sie von dem Inhalte ihrer Mission gewußt, so hätten sie sofort umkehren und dem Könige Bericht erstatten müssen. Keinesfalls aber hätten sie jetzt in England ihren Brief abgegeben, wenn sie geglaubt hätten, daß es sich darin um einen Anschlag gegen Hamlet handele. —

So sind Rosenkranz und Güldenstern weder als geschmeidige Höflinge, noch als servile, charakterlose Fürstenknechte, noch als treulose Verräter zu betrachten. Dann aber fragt es sich: was sind sie denn? d. h. dramatisch genommen; was für eine Art Menschen stellen sie im Drama vor? worin liegt ihre Charaktereigentümlichkeit? Darauf geben sie selbst, da Hamlet II, 2 sie fragt, wie es ihnen gehe, die Antwort: „Wie mittelmäßigen Söhnen dieser Erde", as the indifferent children of the earth. In der That sind sie in unserem Stücke die Repräsentanten der farblosen, indifferenten Mittelmäßigkeit; es sind Durchschnittsmenschen in moralischer wie in intellektueller Beziehung, ohne besondere Fehler und ohne hervorragende Tugenden und daher ohne ausgeprägte Individualität. Ihre Eigentümlichkeit besteht darin, daß sie keine Eigentümlichkeit haben.

Sie sind keine „Dümmlinge", wie man gesagt hat; aber einem so scharfsinnigen Kopfe wie Hamlet gegenüber müssen sie mit ihrem Durchschnittsverstand freilich den Kürzeren ziehen; statt daß sie hinter sein Geheimnis kommen, ist er, ohne daß sie sich's versehen, hinter das ihre gekommen. Dem Könige aber suchen sie in III, 1 ihren Mißerfolg zu bemänteln, indem sie die Sache so darstellen, als ob sie sich die größte Mühe gegeben hätten, sein Geheimnis zu ermitteln und als ob er sich „mit schlauem Wahnwitz" ihrer Prüfung entzogen habe. Er sei mit Fragen karg, aber auf ihre Fragen freigebig mit der Antwort gewesen; gerade umgekehrt war das Gespräch verlaufen. Sehr wohl erkennen sie, daß er mit seinen verwirrten Reden nur ein Spiel treibt, aber den Sinn seiner Anspielungen zu verstehen, sind sie nicht im stande, so daß Hamlet IV, 2 von ihnen sagen kann: „eine lose Rede schläft in dummen Ohren."

Sie sind leidenschaftslos, ohne gefühllos zu sein; sie begehen keine Schlechtigkeiten, sind aber auch keiner Hingabe und Aufopferung fähig. Hamlet treten sie als Freunde entgegen und wünschen, ihn vor Schaden zu wahren; aber als er sie zurückweist, wenden sie sich auch von ihm ab und stellen sich, obschon in gutem Glauben, dem Könige zur Verfügung, um seine Verbannung zu bewerkstelligen.

Ihrer Mittelmäßigkeit entsprechend stellen sie auch an das Leben keine hohen Ansprüche und sind mit ihrem bescheidenen Lose zufrieden. Sie sind „der Knopf nicht auf Fortunas Mütze, noch die Sohlen ihrer Schuhe". Sie sind „glücklich, weil sie nicht überglücklich sind". Im Gegensatze zu Hamlet, dessen niedergedrückter Stimmung die Welt wertlos erscheint und der meint, daß in dieser Welt auf Zehntausend nur ein Ehrlicher komme, bringen sie in ihrer

Zufriedenheit die Nachricht, daß die Welt ehrlich geworden ist. Seine Ansicht, daß Dänemark und die ganze Welt ein Gefängnis sei, können sie nicht teilen und gerade dieser Gegensatz ihrer Art, die Dinge anzusehen, gibt Hamlet zu dem Satze Anlaß: „Nichts ist an sich gut oder schlecht, das Denken macht es erst dazu" (vgl. oben S. 31 Anm. 14). Eine solche Genügsamkeit und Zufriedenheit ist das wahre Zeichen der Mittelmäßigkeit; Strebsamkeit liegt den beiden ebenso fern wie Strebertum. Der Ehrgeiz scheint ihnen „von so luftiger und loser Beschaffenheit, daß er nur der Schatten eines Schattens ist" (II, 2), — und solche Leute hat man zu Fürstendienern machen wollen, denen für Königsgunst alles feil sei.

Daß der Dichter in dieser Weise die Mittelmäßigkeit, die ohne besondere Individualität ist, in zwei mithandelnden Individuen auf die Bühne gebracht hat, war ein kühnes Wagnis; daß er aber diese Mittelmäßigkeit *gerade in ihrem Mangel an Eigenart* so lebendig und wahr zu charakterisieren verstanden, das war ein geniales Meisterstück und beweist vielleicht mehr als alles, was er sonst geschaffen, die ganze Größe seiner dichterischen Gestaltungskraft.

Und noch eines Mittels hat sich der Dichter zur Charakterisierung der mangelnden Eigenart bedient, das an Naturwahrheit wie an geistreicher Originalität seinesgleichen sucht: daß er nämlich diese Art von Menschen nicht in *einem*, sondern in *zwei* Exemplaren vorgeführt hat. Durchschnittsmenschen, die keinen hervorstechenden individuellen Zug haben, die von allen menschlichen Eigenschaften ein Mittelmaß, aber nichts Originelles besitzen, *sind sich eben deshalb untereinander gleich*. Sie tragen nur Züge, die ihrer Spezies gemeinsam sind und kommen nur als „Exemplare" ihrer Spezies in Betracht. Aber gerade in dieser ihrer Gleichheit, darin, daß sie sich nicht von einander unterscheiden, liegt selbst ein charakteristisches Merkmal und dieses hat der Dichter in genialer Weise dramatisch dadurch zur Geltung gebracht, daß er diese Menschen stets als *ein Paar* erscheinen läßt, welches einander so ähnlich ist, wie ein Ei dem andern, so daß jedes Wort, das der eine sagt, ebenso gut auch von dem andern gesagt sein könnte und daß wir bei noch so genauem Studium nie unterscheiden und nie festhalten können, welche Rede dem Einen und welche dem Andern zugehört. Deshalb ist auch bei der Charakteristik eine Zusammenfassung beider erforderlich, als ob es sich nur um eine Person handelte. Diese Ununterscheidbarkeit, diese völlige Gleichgültigkeit, ob Rosenkranz oder Güldenstern, läßt der Dichter in humorvoller Weise im Munde der Königin zum Ausdruck kommen, da sie II, 2 nach den Dankworten des Königs:

Dank, Rosenkranz und lieber Güldenstern!

ihren Dank, natürlich ganz unbefangen, mit der Umstellung hinzufügt:

Dank, Güldenstern und lieber Rosenkranz!

Es ist eben ganz einerlei, wer von den beiden zuerst und wer zuletzt kommt; es ist einer wie der andere: „breit wie lang und lang wie breit" [10]).

[10]) Ein Lieblingsausdruck Goethes; vgl. Briefwechsel zwischen Goethe und

Für die dramatische Handlung fungieren daher Rosenkranz und Güldenstern wie nur eine Figur, aber wie eine Figur, deren charakteristisches Merkmal in ihrer Ununterscheidbarkeit von andern Personen gleicher Art liegt. Eben deshalb, um diese Gleichheit und Ununterscheidbarkeit anschaulich zu machen — nicht, wie Goethe meinte, weil solche Menschen nur in Gesellschaft etwas sind, weil sie die Gesellschaft repräsentieren, — muß diese eine dramatische Rolle von zwei Personen gespielt, kann das Paar Rosenkranz und Güldenstern nicht, wie früherhin häufig auf der Bühne geschehen, in eine Person zusammengezogen werden. —

So also stellen sich Rosenkranz und Güldenstern dar, wie sie uns der Dichter geschildert hat. Anders aber wie der Dichter denkt Hamlet über die beiden, und die meisten bisherigen Kritiker haben sich durch das Interesse für diesen dazu verleiten lassen, mit dessen statt mit des Dichters Augen das Paar zu betrachten, ohne zu bedenken, daß Hamlets Blick durch Stimmung und Leidenschaft getrübt sein kann.

Anfangs zwar, da sie zuerst mit Hamlet zusammentreffen und er ihnen noch unbefangen gegenübersteht, begrüßt er sie in herzlich wohlwollender Weise als seine „trefflichen guten Freunde" und nennt sie, ganz zutreffend, „gute Jungen" (good lads). Allein sobald er merkt, daß sie im Auftrage seines Feindes, des Königs, kommen, um den Grund seines „wunderlichen Wesens" zu erkunden, wird er verstimmt und gereizt, und diese Verstimmung steigert sich zur Erbitterung und Abneigung gegen sie, je mehr sie im Fortgange des Stücks gegen seinen Willen in sein Geheimnis zu dringen und sich dem Könige behilflich zu erweisen suchen (s. oben S. 196 f.). Sein Unwille hierüber läßt sie ihm als Feinde erscheinen, die „seine Witterung bekommen" wollen, um ihn „in ein Netz zu treiben" (III, 2), als Spione und Kreaturen des Königs, die, um diesem angenehm zu sein, ihre Jugendfreundschaft verraten, als Schwämme, wie er IV, 2 sagt, die für des Königs Gunstbezeugungen das diesem Dienliche auffsaugen, um von ihm ausgedrückt und dann weggeworfen zu werden. Als er hört, daß die beiden Schulgenossen ihn nach England geleiten sollen, sagt er, daß er ihnen wie Nattern traue (III, 4), und als er auf der englischen Reise den Mordanschlag des Königs gegen sich entdeckt und sieht, wie die beiden Begleiter denselben gefördert haben, da schleudert er sie, die „geringeren Naturen", die gewagt, ihm in den Weg zu treten und „sich zwischen die entbrannten Degenspitzen von mächt'gen Gegnern zu stellen", voller Feindseligkeit ins Verderben: „ihr Fall entspringt aus ihrer eignen Einmischung" (vgl. oben S. 209).

Alle diese Verstimmung, Erbitterung und Feindseligkeit Hamlets beruht darauf, daß Rosenkranz und Güldenstern eine Thätigkeit entfalten, die ihm un-

---

Marianne v. Willemer, herausgeg. von Creizenach, S. 35 f. — Auch diese Stelle ist übrigens von manchen Kritikern mißverstanden worden. Man hat nämlich geglaubt, die Königin stelle bei ihrem Dank die Namen deshalb um, damit keiner, weil er zuletzt oder weil der andere vom König „lieber" (gentle) genannt worden sei, sich beleidigt fühle; so Horn, Shakespeares Schauspiele II, 35 f. und der Anonymus im Sh.-Jahrb. II, 36.

angenehm, seinem Willen entgegengesetzt ist und die thatsächlich dazu führen kann, ihn in Gefahr und Verderben zu bringen. Das erregt ihm die Galle, die cholerische Leidenschaft. In seinem leidenschaftlichen Unwillen übersieht er aber vollständig, wie sich für die beiden selbst, die von seinem Geheimnis nichts wissen, die Situation darstellen muß, und er läßt sich daher zu einer höchst ungerechten Beurteilung ihrer Gesinnung und ihrer Motive fortreißen. Er bedenkt nicht, daß er durch sein rätselhaftes, wunderliches Wesen selbst den Anlaß zu ihrer fürsorglichen Erkundigung gegeben hat, daß von Spionage und Verrat, von Liebedienerei gegen den König und Feindseligkeit gegen ihn bei jenen doch nur dann die Rede sein könnte, wenn sie von dem Grunde seiner Feindschaft gegen den König Kenntnis hätten und trotzdem dem König gegen ihn dienten, daß er sie durch Mitteilung dieses Grundes wohl auf seine Seite ziehen könnte, daß er aber durch sein eigenes Benehmen sie von sich ab und auf die Seite des Königs drängt. Er beschwört sie bei ihrer Jugendfreundschaft, offen und gerade heraus gegen ihn zu sein, aber er denkt nicht daran, selbst offen und gerade heraus gegen sie zu sein, da ihn dies in seiner Zauberpolitik stören würde. Und trotzdem beurteilt und behandelt er sie so, als ob sie alles das wüßten, was sie nur durch ihn erfahren können und was er ihnen doch gerade verschweigt. So läßt sich dieser scharfe Kopf auch hier nicht durch die Vernunft, sondern lediglich durch seine Stimmung und Empfindung leiten, und das hat ihm denn so ziemlich die gesamte Hamlet-Kritik bis auf den heutigen Tag nachgemacht.

6. Osrick.

Eine Persönlichkeit, für welche zum Teil wirklich zutrifft, was man irrigerweise Polonius sowie Rosenkranz und Güldenstern beigelegt hat, ist der Höfling Osrick. Er spielt im Stück nur eine kleine Nebenrolle, indem er V, 2 Hamlet die Einladung zum Fechtspiel zu überbringen und dann bei diesem selbst als Schiedsrichter zu fungieren hat; er ist aber in dem ersteren Auftritt vom Dichter mit solcher Meisterschaft gezeichnet, daß auch über ihn einige Worte hier Platz finden mögen.

Osrick ist der Typus des gezierten, hohlen, nur von äußeren Formen lebenden Hofmanns; insbesondere ist er, und er allein in unserem Stücke, der Vertreter des zu Shakespeares Zeiten am Hofe und in den aristokratischen Kreisen Englands üblichen gespreizten und affektierten Redens und Gebarens, das der Dichter in vielen seiner Stücke mit köstlichem Humor persifliert hat[1]).

[1]) Man sehe, in welch ergötzlicher Weise der Dichter das hohle Modewesen der Hofleute in König Johann I, 1 durch den Bastard, in Heinrich IV a. I, 3 durch Percy, in Was ihr wollt III, 1 durch Viola, in Wie es euch gefällt V, 4 durch Probstein, in Liebes Leid und Lust V, 2 durch Biron, im Wintermärchen IV, 3 durch Autolykus, in Ende gut II, 1 durch Parolles, in Cymbeline V, 4 durch Posthumus schildern und verspotten läßt. Es sind das die Apes of form, die Monsieurs the Nice, wie sie Biron nennt, und von denen Beatrice in Viel Lärm IV, 1 sagt: „Mannheit ist in

Auch bei Osrick hat er seinem Spott die Zügel schießen lassen. Trotz des heiligen Ernstes, mit dem dieser seine Botschaft ausrichtet, erscheint er durch seine gekünstelte Sprache, durch das Zeremoniöse und Devote seines Benehmens als eine lächerliche Figur, und zwar nicht nur für den Zuschauer, sondern für Hamlet selbst, der ihn mit folgenden Worten vortrefflich charakterisiert:

> Er machte Umstände mit seiner Mutter Brust, eh' er daran sog. Auf diese Art hat er und viele andere von demselben Schlage, in die das schale Zeitalter verliebt ist, nur den Ton der Mode und die äußeren Formen des Umgangs [2]) erhascht: eine Art von brausendem Gemisch, das sie durch die thörichtsten und gewiegtesten Urteile mitten hindurch führt; aber man hauche sie nur zur Probe an [3]), und die Blasen platzen.

Bei Hamlets Sinn für Wahrheit und Natürlichkeit ist ihm ein solches Scheinwesen gründlich zuwider; er hält es für ein Laster, eine solche „Wasserfliege" (water-fly [4]) nur zu kennen. Da die Wasserfliege aber im übrigen eine harmlose und unbedeutende Person ist, so macht sich seine Abneigung dagegen nicht in Gereiztheit, sondern nur in Spott geltend. Er verhöhnt Osrick, indem er seine manirierte Redeweise nachahmt, ja überbietet, worüber jener denn ganz verblüfft wird und den Faden seiner wohlgesetzten Rede verliert [5]). Auch Osricks servile Devotion macht Hamlet lächerlich, wenn er ihn trotz seines Sträubens nötigt, den Hut aufzusetzen, und wenn er ihn dabei durch den jedesmaligen Widerspruch gegen seine Aeußerungen über die Temperatur dazu veranlaßt, in beständigem Meinungswechsel seine Schmiegsamkeit und Biegsamkeit an den Tag zu legen. Hamlet macht hier dasselbe Experiment wie III, 2 g. E. mit Polonius (s. oben S. 319). Allein die Gefügigkeit des alten Ober-

---

Ceremonien und Höflichkeiten zerschmolzen, Tapferkeit in Komplimente; die Männer sind ganz Zungen geworden und noch dazu sehr gezierte." Viel zu weit gehen dagegen manche Kritiker, wie Hense (Sh.-Jahrb. VIII, 272), wenn sie in jeder Häufung von Bildern, jedem Wortspiel, jeder Antithese, zu welchen Formen der Dichter selbst stark hinneigt, die Charakterisierung dieses Hoftons sehen wollen. Der poetische Ausdruck hat ein selbständiges Recht und dient nicht bloß der Charakteristik. — Daß diese affektierte Hofsprache nichts mit dem „Euphuismus" zu thun hat, ist bereits oben S. 303 Anm. 8 hervorgehoben worden.

[2]) The outward habit of encounter, was Schlegel nicht ganz richtig mit: „den äußerlichen Schein der Unterhaltung" wiedergibt.

[3]) So statt Schlegels: „man treibe sie nur zu näherer Prüfung." Der englische Text lautet: and do but blow them to their trial.

[4]) In Troilus V, 1 nennt Thersites solche water-flies „diminutives of nature". Interessant ist, daß in Liebes Leid und Lust V, 2 Biron diese ganze Art von Manieren selbst als „summer-flies" bezeichnet.

[5]) Als Osrick Hamlets Frage: „Warum lassen wir den rauhen Atem unserer Rede über diesen Kavalier (Laertes) gehen?" nicht zu verstehen scheint und verwirrt nur sein „Prinz?" hervorbringt, sagt Horatio: „Is 't not possible to understand in another tongue? You will do 't, Sir, really." Diese bei Schlegel ausgelassenen Worte sind bisher nicht genügend erklärt worden; sie heißen aber wohl: „Könnt ihr eine fremde Sprache nicht verstehen?", wobei mit der für Hamlet fremden Sprache ironisch Osricks eigene Sprache gemeint ist.

kämmerers hat doch eine ganz andere Bedeutung als die des grünen Kammerjunkers. Bei Polonius stellt Hamlet selbst widersprechende Behauptungen über die Gestalt der Wolke auf und Polonius schließt sich diesen je nur bestätigend an, um den Prinzen bei seinem vermeintlichen Geisteszustand nicht durch Widerspruch zu reizen. Hier dagegen hat Osrick zuerst behauptet, es sei sehr heiß, und bei dem Widerspruch Hamlets wechselt er jedesmal seine eigene Meinung.

Einen charakteristischen Zug hat der Dichter diesem Kabinetsbilde noch dadurch hinzugefügt, daß er Osrick als Schiedsrichter bei dem Fechtspiele fungieren läßt. Wer in den höfischen Formen und Manieren so gut zu Hause ist, der ist auch am besten geeignet, über die Wahrung des Komments beim Waffensport zu entscheiden.

Schließlich sei einer in der Litteratur mehrfach auftretenden Meinung gegenüber noch bemerkt, daß der Dichter mit dieser Nebenfigur durchaus nicht die ganze Gesellschaft des Stücks charakterisieren, sondern lediglich eine *Klasse* von Menschen kennzeichnen wollte, die sich an *jedem* Hofe und also auch an *diesem* vorfinden.

7. Horatio.

Auch Hamlets Freund Horatio ist eine bloße Nebenfigur, die zwar häufiger auf der Bühne zu erscheinen hat, deren dramatische Aktion aber ebenfalls auf das Ueberbringen von Nachrichten beschränkt und deren Individualität nicht weiter ausgebildet ist. Das Einzige, wodurch Horatio in die dramatische Handlung eingreift, besteht darin, daß er gemeinsam mit den Kriegsleuten Bernardo und Marcellus Hamlet von der Erscheinung des Geistes unterrichtet. Außerdem dient sein anfänglicher Zweifel an der Erscheinung, bis er sich durch „die sichre, fühlbare Gewähr der eignen Augen" von ihrer Wirklichkeit überzeugen muß, wie wir oben S. 214, 216 gesehen, dazu, auch dem Zuschauer die Ueberzeugung von der Realität des Geistes beizubringen. In all dem liegt nichts Individuelles; ebensowenig darin, daß Horatio in Wittenberg gewesen, oder darin, daß er als scholar, d. h. hier als ein Kenner der lateinischen Sprache (s. oben S. 192), von Marcellus aufgefordert wird, das Gespenst anzureden, d. h. zu beschwören[1]). Zu all diesen Dingen brauchte der Dichter nur einen *Menschen*, der die Universität besucht hatte. Weiterhin hat Horatio im Stücke nichts mehr zu thun, als da zu sein; seine Rolle ist von da ab lediglich passiver Natur, und was er zu sagen hat, ist indifferent oder könnte von jedem Beliebigen gesagt werden.

---

[1]) Geister wurden in lateinischer Sprache beschworen. So heißt es in *Fletchers* Night-Walker (angeführt bei *Spalding*, Elizabethan Demonology p. 56):

Let 's call the butler up, for he speaks Latin,
And that will daunt the devil.

Vgl. dazu Viel Lärm II, 1: I would to God, some *scholar* would conjure her (Beatrice, die vorher als infernal Ate bezeichnet war).

Und trotzdem ist dieses Dasein des Horatio von großer Bedeutung, wenn auch nicht für die dramatische Entwickelung, so doch für die Darstellung des Helden und für die künstlerische Gestaltung des Ganzen. Da nämlich der Plan der Tragödie darauf gegründet ist, daß Hamlet das ihm vom Geist enthüllte Geheimnis vor jedermann streng verborgen hält, so ergab sich die Folge, daß er sich keiner der mitspielenden Personen in voller Offenheit zeigen kann. Um diese Folge nicht auch für den Zuschauer wirken zu lassen, sah sich der Dichter zunächst auf Monologe angewiesen, in welchen Hamlet sein Inneres eröffnet und dem Zuschauer kund macht [2]). Allein diese Monologe durften doch nicht das einzige Mittel einer Verständigung zwischen Held und Publikum bleiben, wenn Eintönigkeit vermieden werden sollte. Und so wurde zwar nicht aus sachlichen, wohl aber aus technischen Gründen für den Dichter eine Figur nötig, welche er seinem Helden als Begleiter, als Vertrauten beigeben, der gegenüber er jenen sich offen aussprechen lassen konnte. Dieser Vertraute mußte aber andererseits durchaus passiv gehalten werden, wenn die dramatische Wirkung der Geheimhaltung von Hamlets Geheimnis nicht verloren gehen sollte. Der Vertraute durfte also nur als Hörer figurieren, ohne daß das Gehörte eine weitere Wirkung auf ihn übte, ohne daß er insbesondere durch das Gehörte seinerseits zu einer Einwirkung auf Hamlet veranlaßt wurde.

Und noch zu einem weiteren Zwecke war ein solcher Vertrauter erforderlich. Da nämlich Hamlet sein Geheimnis bis zum endlichen Vollzug der Rache nicht preisgeben sollte, nach diesem Vollzuge aber für ihn selbst „der Rest Schweigen ist", da andererseits für die Welt des Stücks die Möglichkeit einer Aufklärung über alles Geschehene und insbesondere einer Rechtfertigung Hamlets offen bleiben mußte, so war eine Person nötig, welcher Hamlet das den Schlüssel der ganzen Verwickelung und Katastrophe bildende Verbrechen des Königs vertraulich mitteilen konnte und welche dadurch in der Lage war, nach seinem Tode der Welt davon Kunde zu geben.

Diesen Bedürfnissen des Dichters verdankt die Rolle des Horatio ihre Entstehung und diesen Bedürfnissen gemäß ist sie gestaltet. Hinter der Scene — wie zum Zeichen, daß es sich um einen zum Stück selbst nicht recht passenden Vorgang handelt — teilt Hamlet dem Horatio mit, was er vom Geiste erfahren, um auf der Scene mit ihm davon reden zu können; ihm sagt er seinen Plan mit dem Schauspiel, ihm berichtet er seine Erlebnisse auf der englischen Reise. Dagegen hören wir von Horatio niemals ein Wort, wodurch er auch nur seine Meinung über diese Mitteilungen ausspräche, geschweige denn ein Wort, durch welches er Hamlet in der einen oder anderen Richtung zu beeinflussen suchte. Insbesondere äußert er sich mit keiner Silbe über Hamlets Rache. Wir erfahren absolut nicht, wie er hierüber und über Hamlets Verhalten dabei denkt; ja, an der einzigen Stelle, wo Hamlet selbst Horatio gegenüber darauf zu sprechen kommt, in V, 2: „Was dünkt dir, liegt's

[2]) Hierin liegt der dramatisch-technische Grund der vielen Monologe Hamlets; der innere psychologische Grund ist oben S. 185, 187 angegeben worden.

mir jetzo nah genug?" u. s. w., läßt ihn der Dichter geradezu ausweichend antworten:

> Ihm muß von England bald gemeldet werden,
> Wie dort der Ausgang des Geschäfts ist.

Man sieht: Horatio *soll* in die Begebenheiten nicht eingreifen, Hamlet soll sich selbst überlassen bleiben. Was Horatio äußert, ist nichtssagend und offenbar nur dazu da, äußerlich die Form des Dialogs zu ermöglichen.

Erst am Schlusse, nach Hamlets Tod, tritt seine Figur wieder etwas in den Vordergrund. Er berichtet im Stücke selbst zwar nicht, wie alles gekommen, was für den Zuschauer ja nicht erforderlich ist; aber er sagt, daß er, dem Auftrag des sterbenden Hamlet entsprechend, „alles mit Wahrheit melden kann."

Ich halte nun diese Art, wie der Dichter die Figur des Horatio behandelt hat, für einen Mangel unserer sonst so meisterhaft angelegten und durchgeführten Tragödie. Der Dichter hat hier ein technisches Bedürfnis nicht in künstlerischer, dramatischer, sondern in rein äußerlicher Weise befriedigt; er hat dazu nicht eine lebendige, individuelle, nach eigenen Motiven sich bewegende Person geschaffen, sondern er hat einfach eine Puppe, einen Statisten dazu verwandt, der lediglich durch das Belieben des Dichters regiert wird. Vom menschlichen Standpunkt aus ist Horatio eine Unmöglichkeit, vom dramatischen eine Unwahrheit. Der Freund und Vertraute Hamlets, dem dieser sein geheimstes Innere eröffnet und dem er seine Rechtfertigung nach dem Tode überträgt, *kann* sich zu ihm nicht verhalten wie ein Bedienter, der seinem Herrn gegenüber keine Meinung hat, und der nur redet, wenn er gefragt wird. Und wenn Hamlet ein so wichtiges Geheimnis, wie das, was ihm der Geist enthüllt, einem anderen mitteilt, so kann das nicht ohne jede Wirkung auf diesen und auf die weitere Handlung bleiben. Als ein wirklicher, auf eigenen Füßen stehender Mensch erscheint Horatio nur im ersten Akt; späterhin ist er nicht mehr als ein bloßer Name.

Hieraus erklärt es sich auch, daß dieser Figur eine wirklich dramatische Charakterisierung nicht zu teil geworden ist. Was über seine Persönlichkeit und seinen Charakter gesagt werden kann, entnehmen wir lediglich aus Hamlets Aeußerungen über ihn, insbesondere aus dessen Lobrede III, 2 vor der Aufführung des Schauspiels. Nachdem er uns schon vorher gesagt, daß Horatio nicht müßig gehe (I, 2), daß er „keine Rente hat als seinen muntern Geist", schildert er ihn uns hier als einen Mann von antiker Seelenstärke, von Gleichmut und Standhaftigkeit gegenüber „den Stöß' und Gaben des Geschicks", den er sich eben deshalb zum Herzensfreunde auserkoren habe[3]). Aber von einer *Bethätigung* dieser Eigenschaften durch Horatio selbst hören und sehen wir nichts, es sei denn, daß er bei Hamlets Tod wie ein alter Römer mit ihm sterben will, — eine dramatisch indifferente Seelenregung. Eben deshalb ist jene Lobrede Hamlets keine Charakterisierung Horatios, wie sie das Drama erfordert, d. h. eine Charakterisierung durch das eigene Reden und Handeln

[3]) Siehe die Stelle oben S. 156; über den Namen Horatio daselbst Anm. 23.

der zu charakterisierenden Person, welche durch Urteile dritter höchstens vorbereitet und ergänzt werden darf. Nur eine solche Charakterisierung kann Eindruck auf den Zuschauer machen, der selbst sehen und darnach selbst urteilen will. Das Auskunftsmittel dagegen, welches der Dichter hier gewählt hat, um der Figur des Horatio etwas Farbe zu geben, ist kein künstlerisches, sondern ein künstliches und bleibt eben darum wirkungslos. Auf der Bühne erscheint Horatio trotzdem als eine gänzlich farblose und dem Zuschauer höchst gleichgültige Figur. Eine wirklich charakteristische Bedeutung hat die Lobrede, wie wir oben gesehen, nur für Hamlet selbst.

Aus diesen Gründen ist es denn auch nicht gerechtfertigt, wenn die Kritiker die Person des Horatio in alle Himmel erheben, als einen Mann, der alles das und noch viel mehr wirklich ist, was Hamlet von ihm sagt, und wenn sie ihn, gegenüber den sonstigen Bösewichtern des Stücks, zum Repräsentanten alles Edlen und Guten neben Hamlet machen. Ich finde, man sollte sich bescheiden, bezüglich Horatios einfach auf Hamlet zu verweisen; denn *wir* haben gar kein Urteil über ihn und dasjenige Hamlets entbehrt für uns der Begründung und Bestätigung. Dramatisch ist Horatio überhaupt kein Charakter[4]). Schon aus diesem Grunde kann ich auch den Vorschlag *Goethes* für keinen glücklichen halten, wonach das Stück damit enden sollte, daß der sterbende Hamlet dem Horatio (dem Goethe freilich eine andere Rolle im Stück zuweisen wollte) seine Stimme zur Nachfolge auf dem Throne gibt[5]).

8. Fortinbras.

Auch von dem jungen norwegischen Kriegshelden Fortinbras, auf den nach des Dichters Willen die dänische Königskrone zum Schlusse übergehen soll, hören wir mehr durch andere, als daß wir selbst von ihm sehen; ja er erscheint überhaupt, abgesehen von der Schlußscene, nur einmal IV, 4 ganz vorübergehend auf der Bühne. Allein trotzdem verhält sich die Sache hier ganz anders wie bei Horatio. Was uns nämlich von Fortinbras durch andere, besonders I, 1 durch Horatio, I, 2 durch den König, II, 2 durch die aus Norwegen zurückkehrenden Gesandten, IV, 4 durch den Hauptmann mitgeteilt wird, sind nicht subjektive Urteile über seinen Charakter, sondern es sind Berichte über seine *Handlungen und Thaten*, aus denen wir, wenn wir diese Hand-

[4]) Aus den gleichen Gründen ist es natürlich ebenso unzulässig, wenn manche Kritiker sich umgekehrt durch die Richtigkeit der dramatischen Charakteristik, die lediglich auf Rechnung des Dichters kommt, verleiten lassen, Horatio selbst als eine unbedeutende oder passive Persönlichkeit hinzustellen. Nach *Jänicke*, Observations sur Hamlet p. 14 soll Horatio sogar derjenige sein, der Hamlet zu seinen Zweifeln und Bedenken veranlaßt.

[5]) Wilhelm Meister V, 4. Dieser Vorschlag Goethes ist von *Aug. Klingemann* in seiner Hamlet-Bearbeitung (erschienen 1815, vgl. darüber *Genée*, Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland S. 305 f.) zur Ausführung gebracht worden.

lungen auch nicht unmittelbar vor uns sehen, doch die Motive und die Art seines Handelns erkennen und aus denen wir uns daher auch ein eigenes Urteil über seine Person zu bilden vermögen. Das ist in der That eine Art dramatischer Charakterisierung, die freilich nur bei Figuren angewandt werden darf, die episodisch auftreten und denen daher nicht genügend Gelegenheit gegeben ist, sich dem Zuschauer in eigener Person charakteristisch vorzuführen. Aber sie kann hier auch vollständig ausreichen, um in Verbindung mit dem persönlichen Auftreten selbst ein lebendiges Bild einer solchen Figur, bezw. ihrer dramatisch wichtigen Seite in uns zu erzeugen. Und das ist eben bei Fortinbras der Fall.

Wir ersehen aus jenen Berichten, daß Fortinbras eine ehrgeizige, thatenlustige und tapfere Heldennatur ist, welche sich selbst die Gelegenheit zu Waffenthaten sucht und, wo ihr eine solche entgeht, sich alsbald einem anderen Unternehmen zuwendet, „das Herz hat" und Ruhm bringt, mag es sich auch nur um eine Lappalie, einen Strohhalm, eine Nußschale handeln. Dieses Bild, welches die vorangehenden Erzählungen in uns erweckt haben, erhält dann seine harmonische Vervollständigung, wenn wir ihn IV, 4 in voller Kriegsrüstung an der Spitze seiner Truppen, mit wenigen, sein kriegerisches Unternehmen betreffenden Worten über die Bühne ziehen sehen. Wenn dann in der Schlußscene dieser Held siegreich von seinem Zuge zurückkehrt, so finden wir es wohl gerechtfertigt, daß eben er, nach dem Untergang des bisherigen Königshauses, als der zukünftige Träger der dänischen Krone bezeichnet wird.

Das ist aber auch alles, was wir von Fortinbras erfahren, und es war daher verfehlt, wenn viele Kritiker aus diesen wenigen Zügen, man kann sagen: aus dem einen Zug ehrgeizigen Thatendrangs eine ganze volle Persönlichkeit herauswickeln wollten, welche als Repräsentant einer besseren Menschenart vom Dichter dazu bestimmt sei, der entsittlichten Gesellschaft des Stücks (s. oben S. 127 f.) als ideale Folie zu dienen und an Stelle dieser in sich zusammenbrechenden Welt eine reinere und bessere zu begründen. Und ebenso unrichtig war es, wenn man von diesem Standpunkte aus in der schließlichen Thronkandidatur des Fortinbras das eigentliche Ziel der Tragödie, den erhebenden und versöhnenden Schlußpunkt der dramatischen Entwickelung erblickte. Abgesehen von allem anderen bleibt uns die Figur hierfür viel zu fremd; einen tieferen seelischen Eindruck ruft ihr Erscheinen am Schlusse nicht hervor und dazu ist sie auch gar nicht da. Ihre dramatische Bedeutung ist eine ganz andere, viel bescheidenere.

Jedes Drama ist ein aus der Fülle der Weltbegebenheiten herausgehobenes, in sich geschlossenes Entwickelungsganzes. Insofern erscheint es losgelöst von allem, was sich sonst in der Welt zutragen mag, von allem Vorhergehenden und allem Nachfolgenden. Allein diese Loslösung darf keine absolute sein, wenn der Eindruck der Wahrheit, der Lebendigkeit nicht gestört werden soll.

Jede in der Wirklichkeit vor sich gehende und zu einem gewissen Abschluß gelangende Entwickelung kann für sich allein, losgelöst vom Weltzusammenhang, zum Gegenstand der Betrachtung gemacht werden; aber thatsächlich

wird sie trotzdem mit allen möglichen anderen Ereignissen in Verbindung stehen, und die Spuren dieser Verbindung mit der übrigen Welt wird sie auch bei isolierter Betrachtung nicht abstreifen können. Wenn daher der Dichter eine solche Entwickelung, als ob sie eine wirkliche wäre, dramatisch zur Darstellung bringen will, so muß er ihr auch darin Naturwahrheit zu geben suchen, daß er, unbeschadet ihrer inneren Geschlossenheit, zum mindesten die Fäden andeutet, durch welche sie mit der sonstigen Welt, mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Zusammenhange steht; er darf seinen Gegenstand nicht völlig isolieren, als ob es außer ihm in der Welt nichts gäbe. Deshalb ist für die dramatische Handlung irgend ein historischer Hintergrund, es ist die Erwähnung oder Vorführung gewisser begleitender Ereignisse oder Verhältnisse, es ist ebenso ein Ausblick in die Zukunft, in die Weiterwirkung des hier zu einem Abschluß gebrachten Entwickelungsgangs erforderlich. Der Abschluß der dramatischen Entwickelung am Schlusse des Stücks darf nicht als ein letzter, absoluter, sondern nur als ein einstweiliger, relativer erscheinen, der die Möglichkeit einer Weiterentwickelung offen läßt und die Enden aufzeigt, an welche diese anknüpfen kann. Ein solcher Ausblick in die Zukunft ist realistischer Art, aber realistisch im wahrhaft künstlerischen Sinn, d. h. er ist ein Erfordernis, durch welches der Eindruck lebendiger Wahrheit, die Illusion, und damit unsere Teilnahme an dem künstlerisch Dargestellten bedingt ist. Denn wie die Natur selbst keinen Stillstand, keinen Abbruch der Entwickelung kennt und stets auf Fortentwickelung hinweist, so kann auch unsere Phantasie nur solche Vorkommnisse als natürlich ansehen, die die Bedingungen weiterer Entwickelung erkennen lassen. Der Dichter hat uns die Frage nach dieser weiteren Entwickelung nicht selbst zu beantworten, aber er darf auch der Phantasie nicht jede Beantwortung dieser Frage abschneiden.

Die Tragödie darf daher niemals mit dem Untergange aller der Personen schließen, welche zu einer Fortführung der Ereignisse geeignet und im stande sind. Die Katastrophe darf uns nicht dem Nichts, der völligen Auflösung gegenüber stellen, sie muß die Möglichkeit andeuten, daß neues Leben aus den Ruinen sprieße. Diese Notwendigkeit hat ein so realistischer Dramatiker wie Shakespeare wohl begriffen und ihretwegen hat er die Figur des Fortinbras seiner Hamlet-Tragödie eingefügt.

Unsere Tragödie endet mit dem Untergang des ganzen Königshauses; ferner sind in diesen Untergang verflochten alle hervorragenderen Persönlichkeiten des dänischen Staats, die wir kennen lernen, so daß niemand mehr da ist, der diesen Staat weiterhin zu leiten vermöchte. Nach den politischen Verhältnissen und Anschauungen jener Zeit, der die Umwandlung einer Monarchie in eine Republik noch sehr ferne lag, mußte ein solcher Staat, wenn er sich nicht auflösen sollte, notwendig in die Hand eines auswärtigen Fürsten kommen, und eben diese Perspektive hat der Dichter am Schlusse seiner Tragödie durch das Auftreten des Fortinbras eröffnet. Das ist der Faden, der die tragische Begebenheit, die ihrerseits in dem Untergange Hamlets ihr letztes Ziel erreicht hat, mit der weiteren Zukunft in Verbindung setzt, der ihrem Abschlusse die

erforderliche Relativität verleiht und so zur Erhöhung der Naturwahrheit des Ganzen, zur Aufrechthaltung der Illusion wesentlich beiträgt. Wie sich diese Zukunft unter Fortinbras dann gestalten wird, ob besser, ob schlechter, darüber sagt uns der Dichter mit Recht gar nichts; das liegt außerhalb des Dramas und wir können es uns in unserer Phantasie beliebig ausmalen.

Noch eine zweite Funktion aber hat Fortinbras am Schlusse des Stücks zu erfüllen, deretwegen auch bei der Bühnendarstellung die Figur um keinen Preis gestrichen werden darf. A. W. v. Schlegel hat dieselbe trefflich hervorgehoben[1]): „Bleibt (Fortinbras) weg, so werden Gute und Böse einander auch im Tode gleich gemacht, alle sterben ohne Feierklage, und der einzig überlebende Horatio kann sich als Zeuge jener Begebenheiten nur an unbedeutende Hörer wenden. Wie groß tritt Fortinbras auf, um dem unglücklichen Edlen im Namen der Nachwelt, deren Ausspruch seine letzte Bekümmernis war, zum erstenmale Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Eine so außerordentliche Verwüstung verlangt einen erhabenen Zuschauer und nur ein Held ist würdig, einer zertrümmerten Welt die letzte Ehre zu erweisen." Und nur ein Fürst, füge ich hinzu, kann Hamlet das Anerkennungswort in den Tod nachrufen: „He was likely, had he been put on, to have prov'd most royally" (vgl. oben S. 211).

Die dramatische Bedeutung des Fortinbras erschöpft sich in seinem Auftreten in der Schlußscene. Soll dieses aber wirksam sein, so bedarf es der Vorbereitung und Motivierung; Fortinbras darf nicht plötzlich wie ein Deus ex machina erscheinen. Und diese Motivierung hat der Dichter in feiner Weise gegeben, indem er von der ersten Scene des Stücks an eben durch jene Erzählungen und Berichte unsere Aufmerksamkeit auf Fortinbras gelenkt und uns über seine Unternehmungen auf dem Laufenden erhalten hat, so daß wir sein endliches Erscheinen geradezu erwarten und seine Nachfolge auf dem dänischen Thron als das natürliche Ergebnis des Vorangegangenen ansehen. So hat der Dichter hier, ganz anders wie bei Horatio, ein technisches Bedürfnis mit wirklich künstlerischen Mitteln und in harmonischer Weise zu befriedigen gewußt: wiederum ein Zeichen seines außerordentlichen dichterischen Könnens.

Nachdem die Figur des Fortinbras in dieser Weise einmal notwendig geworden, hat sich der Dichter dieselbe noch in anderer Richtung zu nutze gemacht, indem er sie kraft der ihr beigelegten Eigenschaften in einen Kontrast zu Hamlet brachte und sie gerade hierdurch mit zur Charakterisierung des Helden selbst verwandte, wie er dies ähnlich, ohne sich doch zu wiederholen, auch mit Laertes und Horatio gethan hatte. Jede dieser unter sich sehr verschiedenen Figuren steht zu Hamlet in einem anderen Gegensatz, so daß sie dessen Bild von ganz verschiedenen Seiten beleuchten. In welcher Weise sich diese Kontrastwirkung bei Fortinbras geltend macht, ist bereits oben S. 162 f. gezeigt worden.

[1]) In dem oben S. 27 Anm. 7 genannten Aufsatze in Schillers Horen 1796, 4. Stück S. 74 f.

Fünfzehntes Kapitel.

Die dramatische Handlung.

Es ist nunmehr unsere Aufgabe, die dramatische Begebenheit, die *Handlung*, und damit den eigentlichen *Inhalt* der Tragödie darzulegen. Wie wir die Personen, von welchen diese Handlung ausgeht, im Vorigen kennen gelernt haben, so sind auch die einzelnen Teile und Glieder derselben in den früheren Kapiteln großenteils bereits für sich betrachtet worden. Hier handelt es sich darum, diese Glieder zu einem Ganzen zu verbinden, ihren Zusammenhang aufzuzeigen, die Entwickelung, welche sich in ihnen vollzieht und zu dem tragischen Ende führt, klarzulegen.

Die Hamlet-Tragödie zerfällt zunächst in drei Teile: die *Einleitung*, die *tragische Verwickelung* und deren *Lösung* oder die *Katastrophe*. Die Einleitung nimmt den ersten Akt ein; sie enthält die Exposition, d. h. die Schilderung der Verhältnisse, von welchen die Tragödie ihren Ausgang nimmt, und führt ferner diejenigen Ereignisse vor, durch welche die dramatische Handlung in Bewegung kommt. Die Verwickelung erstreckt sich über den zweiten, dritten und vierten Akt, auch gehört hierher noch der Bericht Hamlets über die Geschehnisse auf der englischen Reise im Anfange von V, 2; sie stellt diejenigen Handlungen und Begebenheiten dar, welche zum Untergange des Helden und damit auch seines Gegners in immer schärfer zugespitzter Weise hinführen. Dieser Teil der Tragödie ist durch ein Ereignis, die Tötung des Polonius in III, 4, in zwei Unterabteilungen, die *steigende* und die *fallende Handlung* oder die *Peripetie*, geschieden. In der ersteren ruft der Held durch sein Vorgehen allmählich die Gefahr des Untergangs gegen sich hervor; die letztere enthält die Vorgänge, welche, eben infolge jenes Ereignisses, unter Gegenwehr des Helden auf die Realisierung dieser Gefahr hinwirken. Die Tötung des Polonius bildet daher den *Höhe- und Wendepunkt*, die *Krisis* der tragischen Entwickelung.

Der fünfte Akt endlich enthält die Katastrophe, den Untergang Hamlets und der in seinen Untergang mitverflochtenen Personen als die konsequente Lösung der durch die vorangehenden Ereignisse geschaffenen Verwickelung.

In diese dramatische Handlung ist vom Dichter eine zweite, eine *Nebenhandlung* eingeschoben: das Verhältnis Hamlets zu Ophelia, dessen Abbruch und seine Folgen, welche nicht nur zur reicheren, lebensvolleren Ausgestaltung des Ganzen dient, sondern der Haupthandlung ebenso Motive zuführt, wie sie das Motiv ihres eigenen tragischen Ausgangs jener mit entnimmt.

1. Die Einleitung.

Der erste Akt unserer Tragödie ist anerkanntermaßen ein Meisterwerk für sich und wäre allein hinreichend, Shakespeare als ein dramatisches Genie ersten

Ranges erscheinen zu lassen. Wie wir hier gleich von vornherein in die der Tragödie entsprechende Stimmung versetzt werden, wie dann in allmählicher, kunstvoll berechneter Steigerung unser Interesse immer stärker gefesselt wird, wie wir Schlag auf Schlag in lebensvoller, charakteristischer Weise mit allen für das Stück wichtigen Personen und Verhältnissen bekannt gemacht werden, so daß diese ganze Welt vor uns zu leben und zu weben scheint; wie der Dichter aber über all diese Verhältnisse den Schleier des Unheimlichen und Geheimnisvollen gebreitet hat, den er allmählich zu lüften und doch festzuhalten versteht, bis die furchtbare Enthüllung des Geistes mit der Wucht einer Offenbarung ihn zerreißt und das Rad der tragischen Entwickelung ins Rollen bringt, — das alles ist großartig, wunderbar, meisterhaft. Und gerade der Umstand, daß der Dichter den Helden, und uns mit ihm, diese Enthüllung in sich steigernden dramatischen Vorgängen erst *erleben* läßt, übt eine so mächtige Wirkung, daß uns diese Einleitung fast wie ein Drama für sich erscheint, dessen Thema die Aufdeckung des Königs- und Brudermordes bildet.

Die *erste Scene*, die uns die Wache der Kriegsleute in der kalten, sternklaren Winternacht auf der Terrasse zu Helsingör und die schaurige Erscheinung des Geistes des verstorbenen Königs vorführt, gibt den Grundakkord des Ernsten und Düstern, der das ganze Stück durchzieht, und läßt uns sofort ahnen, daß hier ein schreckliches Geheimnis verborgen ist, welches den toten König keine Ruhe im Grabe finden läßt. Die Vermutungen der Wachtgenossen, was die Erscheinung wohl bedeuten möge, geben Gelegenheit, uns mit der politischen Lage des Staats, von der sich die dramatische Handlung reliefartig abheben soll, bekannt zu machen und sie lenken bereits jetzt unsere Aufmerksamkeit auf den jungen Fortinbras, dem einst die Herrschaft über diesen Staat zufallen soll. Aber das Gespenst erscheint wieder, ohne auf die an jene Erörterungen anknüpfende Beschwörung Horatios eine Antwort zu geben, und wir schließen daraus, daß der wahre Grund der Erscheinung darin nicht liegen kann. Bestärkt werden wir hierin durch die Abrede der drei Genossen, ihre Wahrnehmung dem jungen Hamlet mitzuteilen, und die Zuversicht Horatios, daß der Geist diesem sicher reden werde. Ihn also wird der Grund der Erscheinung angehen. Aber welches ist dieser Grund? Das ist die düstere Frage, welche die Eröffnungsscene vor uns aufwirft und welche sofort ein hochgespanntes Interesse in uns wachruft [1]).

[1]) Es ist fast nicht zu begreifen, wie in manchen Bühnenbearbeitungen des Stückes, z. B. in der von *Oechelhäuser*, diese erste Scene, da ihr Inhalt ja in der zweiten von Horatio berichtet werde, ganz gestrichen oder, wie in der von *Wittmann* (Reclams Univ.-Bibl. Nr. 2444), vom Anfang weggenommen und mit der vierten Scene verbunden werden konnte, so daß das Stück — die Hamlet-Tragödie! — mit dem glänzenden Hoftag in I, 2 zu beginnen hätte. Abgesehen davon, daß diese überaus charakteristische und stimmungsvolle Eröffnungsscene einen der Hauptreize des Stückes bildet, auf dem ein großer Teil seiner Bühnenwirkung beruht, daß ferner durch diese Scene das ganze Stück sein Kolorit erhält und daß durch Voranstellung der Hofscene dieses Kolorit geradezu gefälscht wird, bildet die erste Scene die notwendige Voraussetzung dafür, daß die Hofscene selbst beim Zuschauer den vom Dichter beabsichtigten

Die zweite Scene versetzt uns aus der kalten, schaurigen Nacht mit einem Schlage [2]) in das helle, glanzvolle Licht des Tages, in die große Staatsversammlung, in welcher uns der König durch seine wohlgesetzte, etwas gewundene Rede an die Großen des Reichs von dem erst kürzlich erfolgten Tod seines Bruders und Vorgängers sowie von seiner bald darauf vollzogenen Vermählung mit dessen Wittwe in Kenntnis setzt. Aber aller offizieller Glanz und Prunk vermag uns nach den Vorgängen der Nacht nicht zu blenden. Wir stehen unter dem Banne der geheimnisvollen Erscheinung auf der Terrasse, wir fühlen schon jetzt, daß „etwas faul sein muß im Staate Dänemark", und unser Auge sucht nach Hamlet, auf den uns der Schluß der ersten Scene hingewiesen hatte. Wir entdecken ihn zunächst am Throne [2a]), durch das schwarze Kleid, den gesenkten trüben Blick inmitten der stolzen prunkvollen Versammlung alsbald kenntlich als der trauernde Sohn des so kurz erst verstorbenen Königs. Der äußere Gegensatz scheint auf einen inneren hinzuweisen zwischen dem trauernden Sohne und dem glänzenden Bruder, dessen halbe Trauer und halbe Freude uns verdächtig vorkommt, und eine Ahnung steigt in uns auf, als ob hiermit die Erscheinung des Geistes im Zusammenhang stehen könne.

Unsere Spannung wächst, aber wir müssen uns gedulden; denn zunächst sind Staatsgeschäfte zu erledigen, von deren Anlaß und Gegenstand wir bereits durch die erste Scene unterrichtet sind. Dann wird dem jungen Laertes Urlaub erteilt, nach Frankreich zurückzukehren, womit der Anknüpfungspunkt für die nächstfolgende Scene gegeben ist. Endlich sind diese Dinge, die an dem Königshofe eines mächtigen Staates nicht fehlen können, erledigt, und der mit Spannung erwartete Moment ist da, wo sich der König zu Hamlet wendet. Die ersten Worte, die beide sprechen, geben uns Aufschluß darüber, wie es zwischen ihnen steht: der König anscheinend freundlich und liebevoll, doch mit einem Tone, der eine gewisse Absicht verrät:

Und nun, mein Vetter Hamlet und mein Sohn, —

worauf Hamlet sofort das bitter feindselige:

Mehr als verwandt und wen'ger als befreundet

dazwischen wirft (vgl. oben S. 148). Unsere Vermutung war also richtig: ein tiefer Abgrund ist zwischen diesen beiden Menschen und das höhnische

---

Eindruck hervorbringt. Eine Umstellung oder Weglassung der ersten Scene zerstört den ganzen künstlerisch vollendeten, in seiner Wirkung unvergleichlichen Aufbau des ersten Akts und schädigt das Kunstwerk aufs empfindlichste. Oechelhäuser sind denn nachträglich auch Bedenken gegen einen solchen barbarischen Eingriff in die Harmonie der Dichtung aufgestiegen und er hat im Anhange die Scene wieder hinzugefügt. Bei Wittmann überwog dagegen der Vorteil, eine Verwandlung zu ersparen, alle künstlerischen und ästhetischen Rücksichten. — Mit der glänzenden Hofversammlung beginnt auch die Oper „Hamlet" von Ambroise Thomas; aber was hat auch diese Oper mit Shakespeare zu thun!

[2]) Dazu ist freilich erforderlich, daß sich unsere Bühnen den Zwischenvorhang wieder abgewöhnen, den Todfeind aller Illusion, der, wenn er den ersten Akt des Hamlet in fünf getrennte Teile zerhackt, nicht nur höchst störend, sondern geradezu unerträglich ist.

[2a]) In dieser offiziellen Versammlung muß Hamlet den Platz unmittelbar am Throne einnehmen; nicht steht er „abseits", wie oben S. 146 irrig angegeben ist.

„mehr als verwandt", d. h. doppelt verwandt, deutet auch bereits die Ursache an. Die doppelte Verwandtschaft ist ja begründet durch die Ehe des Oheims mit der Mutter, und diese Ehe, so rasch nach des Vaters Tod geschlossen, der so bald wieder entfaltete Glanz des Hofes muß den trauernden Sohn tief verletzen. „Ich habe zu viel Sonne" ist das zweite bittere Wort Hamlets, als ihn der König auf die noch immer über ihm hängenden Wolken der Trauer anspricht (vgl. oben S. 148). Alles dies weist wieder auf den verstorbenen König, und wieder müssen wir des nächtlich umgehenden Geistes gedenken.

Es folgen nun die Aufforderungen des Königspaares an Hamlet, die Trauer abzulegen, aus deren schalen Vernunftgründen die Absicht hervorleuchtet, den in Hamlets Trauer liegenden Vorwurf gegen sie selbst zu beseitigen. Den tiefsten Grund von Hamlets Schmerz, eben das Verhalten des Königspaares selbst, treffen jene Gründe aber gar nicht, sie erscheinen ihm als Heuchelei, und so weist er die trivialen Trostworte in bitter ironischer Weise zurück oder beantwortet sie gar nicht. Indes willigt er ein, nicht nach Wittenberg zurückzukehren, und der König mit dem ganzen Hofe geht ab, um diesen ihm wichtigen Erfolg festlich zu begehen.

Allein gelassen gibt Hamlet in dem Monolog „O schmölze doch dies allzu feste Fleisch" seinem bisher zurückgedrängten bitteren Schmerze, seinem Haß gegen den Oheim, seiner Empörung gegen die Mutter ungehemmten Ausdruck, wobei der Grund dieser Empfindungen jetzt klar zu Tage tritt (vgl. oben S. 147 ff.).

Wir kennen nun das offizielle Dänemark, wir wissen von dem im Königshause bestehenden Zwiespalt und seiner Ursache, — wir wissen von der Erscheinung des Geistes. Auf diese führt uns der Schluß der Scene zurück, da Horatio und die andern Wachtgenossen auftreten, um Hamlet von ihrer nächtlichen Wahrnehmung Kunde zu bringen. Aber ehe sie ihm noch etwas davon mitteilen, vermeint Hamlet selbst, im lebhaften Gedenken an seinen Vater, dessen Gestalt vor sich zu sehen. Horatio, aufs höchste betroffen, glaubt den Geist wiederum erschienen; allein auf seine erschreckte Frage: „Wo, mein Prinz?" antwortet dieser ergriffen: „In meines Geistes Aug', Horatio." So gewinnt der Dichter in wunderbar großartiger Gegenüberstellung der subjektiven Vision und der wirklichen Erscheinung den Uebergang zu dem Berichte Horatios über letztere selbst. Hamlet glaubt seinen Ohren nicht zu trauen, als er davon hört; mit wachsender Erregung folgt er der Erzählung. Aber nein, das kann ja nicht sein! ruft es in ihm, und er unterwirft die Freunde einer scharfen Prüfung über alle Einzelheiten des Vorgangs. Indes alles stimmt und er kann an der Wahrheit ihrer Meldung nicht länger zweifeln. Er will die nächste Nacht selbst wachen; „vielleicht wird's wiederkommen." Und dabei taucht eine Vermutung in ihm auf, die sich auch des aufmerksamen Zuschauers bereits bemächtigt hat. Einerseits die auffallend rasche Hochzeit nach des Vaters Tod, die kaum verhehlte Befriedigung des Königs über diesen Todesfall, der ihm Krone und Königin gebracht, — auf der andern Seite „meines Vaters Geist in Waffen": dazwischen scheint ein Zusammenhang zu bestehen:

Es taugt nicht alles; ich vermute was
Von argen Ränken.

Kaum kann er die Nacht erwarten, die ihm Aufklärung hierüber bringen soll:

Bis dahin ruhig, Seele! Schnöde Thaten,
Birgt sie die Erd' auch, müssen sich verraten.

Auch der Zuschauer muß sich gedulden. Sei es künstlerischer Instinkt, sei es weise Berechnung: der Dichter macht in der Fortführung dieser Ereignisse eine Pause, er bringt uns zunächst in eine andere Umgebung, führt uns neue Bilder vor, welche die Spannung herabsetzen und die erregten Gemüter sich beruhigen lassen, so daß, wenn dann demnächst der Schleier des Geheimnisses fällt, der erschütternde Eindruck der Enthüllung sie von frischem zu ergreifen und seine ganze, volle Wirkung auf sie zu üben vermag.

Der Dichter macht uns in der dritten Scene, anknüpfend an ein schon in der zweiten erwähntes Moment, mit einem weiteren Kreis mitwirkender Personen, sowie mit den Verhältnissen bekannt, welche der Nebenhandlung zu Grunde liegen. Der junge Laertes, im Begriffe nach Frankreich abzureisen, nimmt Abschied von seiner Schwester Ophelia, wobei wir von der Liebe Hamlets zu dieser Kunde erhalten. Der Bruder, besorgt um das Glück der Schwester, warnt sie liebevoll vor den Gefahren eines solchen Verhältnisses, während Ophelia, wohl nicht ganz überzeugt von der Weisheit eines so jungen Sittenpredigers, diesem in liebenswürdig neckischer Weise mit der Ermahnung dient, seine guten Lehren auch selbst zu befolgen: eine überaus anmutige Scene, deren offener und herzlicher Ton nach den düsteren Wolken, die über die beiden ersten gelagert sind, um so wohlthuender berührt und der Seele eine willkommene Erleichterung gewährt. Der Vater Polonius kommt hinzu und gibt in der oben S. 311 gekennzeichneten Weise dem scheidenden Sohne in aller Eile noch einmal seinen Segen und seine „paar guten Lehren" mit auf den Weg. Ein reizender Humor liegt darin, daß Laertes, der eben erst die Schwester ins Gebet genommen, sich vom Vater nun selbst mit Weisheit belehren lassen muß, und daß er diese nun ebenso mit leichter Ironie entgegen nimmt, wie vorhin die Schwester seine eigenen Lehren.

Die letzten Worte des Laertes geben auch Polonius Anlaß, von Hamlets Liebesverhältnis zu Ophelia zu sprechen. Im Gegensatz zu der herzlichen Warnung des Bruders schlägt er den Ton des gestrengen Vaters an und verlacht Opheliens Einfalt, die des Prinzen Liebe für Ernst nimmt. Er kennt sich besser aus und weiß, daß alles nur auf eine Verführung abgesehen ist; daher verbietet er der Tochter jeden Verkehr mit Hamlet. Ophelia, als gehorsame Tochter, fügt sich schweren Herzens und legt damit den Grund zum Verlust ihrer Liebe.

Die vierte Scene greift den mit dem Schlusse der zweiten fallen gelassenen Faden auf und führt uns wieder auf die Terrasse, wo Hamlet und seine Freunde voll banger Spannung der Erscheinung des Geistes harren. Der ganze Schauer der ersten Scene umweht uns von neuem, noch erhöht

durch den Kontrast der aus dem Schlosse vom Gelage des Königs herüber tönenden Trompetenstöße und Geschützsalven. Diese geben den Harrenden Anlaß zur Unterhaltung und Hamlet ergeht sich in einer langen Erörterung über das Laster des „schwindelköpf'gen Zechens" und andere Fehler sowie deren schlimme Folgen für den guten Namen des Einzelnen wie ganzer Völker.

Diese Auseinandersetzungen Hamlets sind von der Kritik vielfach angefochten worden; man fand sie der Situation unangemessen und meinte, wenn Hamlet in einem solchen Moment sich in so abliegende Betrachtungen, wie über das Trinken u. s. w. verliere, so liege darin ein Zeichen seines unpraktischen, grübelnden Wesens oder einer auf krankhafte Affektion hinweisenden Ideenflucht oder aber ein dem Dichter zur Last fallender Verstoß gegen die Erfordernisse der dramatischen Wahrheit. Allein nichts von dem ist begründet und es zeigt sich auch hier, wie hoch der Dichter über seinen Auslegern und Kritikern erhaben ist. Was und wie er Hamlet hier reden läßt, beruht weder auf Grübelei, noch ist es unnatürlich; es ist im Gegenteil vollendete Naturwahrheit und außerdem: es ist künstlerisch notwendig.

Den ganzen Tag hatte Hamlet in fieberhafter Erregung zugebracht, in Erwartung der Stunde, die ihn der rätselhaften Erscheinung gegenüber brächte. Jetzt aber, da die Stunde da und er an Ort und Stelle ist, da jeden Augenblick das Gespenst vor ihm auftauchen kann, da wird die Spannung in ihm übermächtig, fast unerträglich, und so tritt die ganz natürliche Reaktion ein, daß er sich eine Erleichterung zu schaffen sucht, daß er sich, um vor Aufregung nicht zu vergehen, andern Gedanken überläßt, die ihm über das furchtbar Peinliche des letzten Zuwartens hinweghelfen sollen. Man denke sich in seine Lage! Was soll er thun? Lebhaft geht er umher, späht nach allen Richtungen, fragt nach der Uhr, aber der Geist kommt noch nicht. Die Ungeduld wächst, die nervöse Erregung droht ihn zu zersprengen. Da bietet ihm der Lärm vom Königsgelage und die Frage Horatios, was dies bedeute, eine Ablenkung und instinktiv ergreift er die Gelegenheit, durch Eingehen auf die Fragen Horatios seine Gedanken zu zerstreuen und so die mit jeder Minute steigende Qual der Erwartung und Ungewißheit zu lindern. Hastig läßt er seine Rede gehen und spinnt sie, um die Zeit zu kürzen, immer weiter aus. Aber er ist zerstreut, nur halb bei der Sache; er verwirrt sich in seinen rasch und nervös hervorgestoßenen, auf einander gehäuften Worten und Zwischensätzen, so daß er (und nicht etwa der Dichter) fortwährend daran ist, den Faden der Rede zu verlieren[3]). Plötzlich, eh' er sich's versieht, ist der Geist da und in unmittelbarem Uebergang aus der durch die vorangehende Erörterung etwas beruhigteren Stimmung in das höchste, schauerlichste Entsetzen taumelt er mit

[3]) Dies ist richtig hervorgehoben von Elze, Shakespeare's Tragedy of Hamlet (Halle 1882) S. 135. In der Schlegelschen Uebersetzung hat diese Rede Hamlets zu sehr den Charakter ruhiger, theoretisch ausgesponnener Betrachtung. Wenn Goethe, Wilhelm Meister V, 11, seinen Wilhelm die Rede „mit der gehörigen Gleichgültigkeit" sprechen läßt, so ist damit natürlich nicht eine gleichgültige Stimmung, sondern Gleichgültigkeit dem besprochenen Gegenstand gegenüber gemeint.

den Worten „Engel und Boten Gottes steht uns bei“ vor der Erscheinung zurück [4]).

Der Geist hat ihn überrascht; obgleich er mit aller Spannung ihn erwartet hatte, kommt er ihm jetzt doch unerwartet. Und hier eben zeigt sich die künstlerische Notwendigkeit der vorangehenden, die Gedanken abziehenden Rede Hamlets. Nur so konnte es der Dichter erreichen, daß trotz der auf die Erscheinung des Geistes gerichteten Erwartung das Erscheinen selbst einen mächtigen, überwältigenden Eindruck auf Hamlet hervorbringt. Man denke sich den Geist einem darauf lauernden und gerüsteten Hamlet gegenüber treten und jede bedeutendere dramatische Wirkung wird verloren gehen. Hamlet würde vielleicht, wie Horatio in der ersten Scene, „vor Furcht und Staunen starr“ sein; allein diese Wiederholung wäre eine Abschwächung, während der Dichter hier, beim Sohne, eine Steigerung des Eindrucks, ein volles, fassungsloses Entsetzen nötig hat.

Auch für den Zuschauer selbst ist eine Steigerung des Eindrucks erforderlich. Den Geist hat er in der ersten Scene bereits zweimal erscheinen sehen, und ihn jetzt einfach wieder auftreten zu sehen, würde ihn nicht mehr besonders berühren. Deshalb muß auch er überrascht werden und das bewirkt der Dichter ebenfalls durch jene Rede Hamlets, die auch die Aufmerksamkeit des Zuschauers abzieht, so daß er, wie Hamlet, das Kommen des Geistes nicht bemerkt und erst bei dem Ausruf Horatios: „O seht, mein Prinz, es kommt!“ sich demselben plötzlich und mit dem ganzen Schauer des Ungeahnten gegenüber sieht [5]).

Hamlet faßt sich indes von seinem ersten Entsetzen; unter Abwerfung aller Zweifel erkennt er das Gespenst als den Geist seines Vaters und mit wachsender Festigkeit fragt er nach dem Grund seiner nächtlichen, unbegreiflichen Erscheinung. Der Geist winkt ihm nach einem entlegeneren Orte, als ob er ihm allein Antwort geben wolle. Die Freunde warnen; allein Hamlet weist jede Warnung, jedes Bedenken zurück. Seine Phantasie ist aufs höchste erregt; selbst wie vergeistert, sieht er nur den Geist und fühlt, ein echter tragischer Held, daß in diesem ihm sein Schicksal rufe. Dieses will er hören. Mit gewaltigem Rucke reißt er sich von den ihn zurückhaltenden Freunden los und folgt festen Schrittes, mit Sehnen, so stramm wie die des Nemeer Löwen, dem Geist an einen abgelegenen Teil der Terrasse [6]).

---

[4]) Es scheint mir nicht richtig, wenn der Schauspieler hier zunächst in stummem Entsetzen zurückfährt und erst nach einer Pause in die Worte „Engel und Boten Gottes“ ausbricht. Wie bei plötzlichen Gemütsaffektionen häufig, ist dieser Ausruf die unmittelbare, unwillkürliche Wirkung des Entsetzens über die Erscheinung; wie Hamlet bei der Wahrnehmung des Geistes sofort instinktiv zurückfährt, so stößt er auch sofort instinktiv diese Worte hervor.

[5]) Diese Bedeutung der „so zweckmäßig angebrachten Stelle über das Trinken“ ist von Goethe bei der Hamlet-Aufführung im Wilhelm Meister V, 11 dadurch sehr gut markiert worden, daß er nicht nur die Zuschauer, sondern auch den Darsteller selbst über der Rede den Geist vergessen und nun bei seinem Erscheinen wirklich erschrecken läßt.

[6]) Nach Garricks Beispiel ist hier durch Brockmann eine ganz verfehlte Darstellungsweise auf der deutschen Bühne eingebürgert und vielfach bis heute festgehalten

Die fünfte Scene bringt dann endlich den Abschluß dieser ganzen vorbereitenden Entwicklung, den Höhepunkt der Exposition, indem der Geist in der oben S. 175 f. beschriebenen zögernden und doch mächtig sich steigernden, eindrucksvollen Weise das furchtbare Verbrechen des Oheims und den Ehebruch der Mutter vor Hamlets schaudernden Ohren enthüllt und an ihn das Gebot richtet, den schnöden, unerhörten Mord zu rächen, die blutschänderische Ehe des Oheims mit der Mutter nicht zu dulden.

Auch für den Zuschauer ist damit das Geheimnis gelöst, welches bis dahin die Vorgänge des Stücks in ein rätselhaftes Dunkel gehüllt hatte. Die Geistererscheinung, die rasche Vermählung des Königspaares, die zweideutige halbe Trauer des Königs, sein absichtliches Gebaren gegen Hamlet, alles ist mit einem Male in seinem Zusammenhange aufgeklärt, was der Zuschauer bisher nur dunkel und bange geahnt hatte. „O mein prophetisches Gemüt" kann auch er mit Hamlet ausrufen. Die bisherige Spannung ist damit zur Lösung gebracht. Zugleich ist damit aber auch dasjenige Moment gegeben, welches die dramatische Handlung in Bewegung bringen soll, das Rachegebot des Geistes, und eine neue Spannung bemächtigt sich des Zuschauers, wie sich Hamlet dieser Aufgabe gegenüber verhalten wird.

Nach dem Verschwinden des Geistes sehen wir ihn erschöpft und gebrochen, kaum kann er sich aufrecht halten. Aber seine tiefe Empörung über die vernommene Schandthat, über den „lächelnden Schurken", das „höchst verderbliche Weib", sein Entschluß, des Worts des Geistes ganz allein noch zu gedenken, die sich in dem folgenden Monologe aussprechen, und nicht zum wenigsten unser eigenes Verlangen, die Missethat vergolten zu sehen, drängen uns zu der Erwartung, daß alsbald der Entschluß zur Erfüllung seiner Pflicht in ihm feststehen und daß er sich mit den jetzt nahenden Freunden, seinen natürlichen Verbündeten und Helfern, über die Ausführung des Rachewerks ohne Zögern verständigen werde. Allein unsere Erwartung wird getäuscht, wir haben mit uns, nicht mit Hamlet gerechnet; von alle dem geschieht nichts.

Die nun folgenden Vorgänge bis zum Schlusse des Akts sind oben S. 227 ff. eingehend besprochen und analysiert worden, und es kommt hier

---

worden. Hamlet folgt hiernach dem Geist mit zitterndem, langsamem Schritt, keuchendem Atem, zögernd und mehrfach stehen bleibend, indem er den Degengriff als Kreuzeszeichen vor sich hinhält. Vgl. Lichtenberg, Ges. Schriften III, 216, Sh.-Jahrb. XXV, 222. Das alles steht mit dem Zustande Hamlets in diesem Momente, wie mit seinem ganzen Charakter völlig im Widerspruch; ebenso das Kreuzeszeichen mit seinem Glauben, daß das Gespenst der Geist seines Vaters sei. Viel richtiger war auch hier das Spiel Schröders, über welches in der Litt.- u. Theater-Ztg. 1779 S. 38 berichtet wird. Zutreffend bemerkt zu dieser Scene Schink, Dram. Fragm. I, 213: „Hamlet folgt dem Geist ohne Spur von Furchtsamkeit in Gang und Mienen. Seine Seele hat in dem Augenblick gar keinen Begriff von Gefahr und kann also auch keine Besorgnis und keine Furcht äußern. Er will nur hören, folgt entschlossen und männlich. Mit vorgehaltenem Schwert hinter ihm an zittern, ist kindisch; aber gar drei bis vier Mal still stehen, sich kreuzigen und die Hände falten, ist äußerst abgeschmackt für die Situation und würdigt den entschlossenen Hamlet zum zaghaftesten Spitalweib herab."

nur darauf an, die für den Fortgang des Stücks wesentlichen Punkte, wie sie in der Darstellung heraustreten, kurz zusammenzufassen.

Den Freunden sucht Hamlet hinter einer angenommenen Lustigkeit, die ihm nicht immer festzuhalten gelingt, seine innere Erregung zu verbergen. Er läßt sich von ihnen Stillschweigen über die Wahrnehmungen dieser Nacht angeloben, aber von der Enthüllung des Geistes und dem Gebote der Rache sagt er ihnen kein Wort. Er will also das Geheimnis für sich behalten, ihre Hilfe nicht in Anspruch nehmen. Ebensowenig äußert er sonst etwas über seine Rache, nicht, *wie* — nicht einmal, *ob* er sie ausführen will; er spricht gar nicht davon. Man merkt, er ist zu einem Entschluß darüber nicht gekommen und will auch von außen her, durch Dritte zu einem solchen nicht gedrängt werden. Es müssen also Gründe in ihm sein, welche die Entschließung hindern, welche ihn dieselbe hinausschieben lassen, und zwar müssen es Gründe sein, die ihren Sitz nicht in der Vernunft, — denn sonst würde er sie aussprechen und uns mitteilen, — sondern lediglich in der subjektiven Empfindung haben, Gründe, über die er sich selbst nicht klar, ja ins Klare zu kommen nicht einmal bestrebt ist. So muß es ein Gefühl der Abneigung, des inneren Widerstrebens gegen die gestellte Aufgabe sein, welches ihn dazu bringt, dieselbe stillschweigend, ohne alle Reflexion auf- und damit von sich zu schieben, und dieses Gefühl ringt sich denn auch, wennschon er es sich nicht eingesteht, in dem unwilligen, ärgerlichen Ausrufe am Schlusse des Akts an die Oberfläche:

Die Zeit ist ausgerenkt: Fluch und Verdruß,
Daß ich zu richten sie gebor'n sein muß.

Ergibt sich hieraus, daß Hamlet durch sein Inneres zur Rache nicht nur nicht getrieben, sondern davon zurückgehalten wird, so erkennen wir zugleich, daß die tragische Verwicklung, welche die Enthüllung und das Gebot des Geistes nach sich ziehen muß, nicht auf die *Hingabe* Hamlets an seine Aufgabe, sondern im Gegenteil nur auf sein *Widerstreben* dagegen gegründet sein kann. Der Ausblick, den uns der Schluß des ersten Aktes auf den weiteren Gang der Tragödie eröffnet (und der bei der Darstellung dem Zuschauer zu deutlicher Empfindung gebracht werden muß), ist daher zunächst nicht auf die *Vollziehung*, sondern auf die *Unterlassung* der Rache gerichtet.

Und dies findet noch in einer anderen Aeußerung Hamlets am Schlusse des Aktes seine Bestätigung. Veranlaßt durch den Eindruck, den sein seltsames Benehmen in der eben abgespielten Scene auf die Freunde gemacht, kündigt er diesen an, daß es ihm in Zukunft dienlich scheinen könne, *ein „wunderliches Wesen" anzunehmen*, und er läßt sich auch hierüber Stillschweigen von ihnen geloben. Wie ihm bisher seine „wirblichten und irren Worte", von denen Horatio gesprochen, dazu gedient hatten, dem ersten und nächstliegenden Schritte zur Rache auszuweichen, so kann ihm auch für die Zukunft dieses wunderliche Wesen nur ein Mittel sein, der ihm unangenehmen und unbequemen Rachepflicht aus dem Wege zu gehen und doch dem Bedürfnis nach Ausdruck seiner Empfindungen Folge zu geben.

Mit diesem verhängnisvollen, aus dem Moment geborenen Entschluß ist zugleich der Weg angedeutet, auf welchem sich, bei dem voraussichtlich negativen Verhalten Hamlets seiner Rache gegenüber, die positive dramatische Entwicklung weiterhin vollziehen wird. Mit ihm beginnt die eigentliche Handlung des Stücks, schürzt sich der tragische Knoten, der, wie wir deutlich empfinden, trotz allem Widerstreben Hamlets nur in der Erfüllung des Gebots des Geistes seine Lösung finden kann. Wie dies aber unter den obwaltenden Umständen und bei diesem Verhalten Hamlets möglich sein soll, das ist das große Problem, das der Dichter am Ende des ersten Aktes, der Einleitung, vor uns aufwirft und durch das er, wenn wir ihm nur richtig gefolgt sind, unser ganzes Interesse für die weiteren dramatischen Vorgänge fesselt. Zunächst aber ist alle Spannung darauf gerichtet, zu welchen Wirkungen jener Entschluß Hamlets, ein wunderliches Wesen anzunehmen, führen wird.

2. Die steigende Handlung.

Zwischen dem ersten und zweiten Akte liegen etwa zwei Monate (vgl. oben S. 116). Von zwei Ereignissen wird uns aus dieser Zwischenzeit berichtet. Einmal hat Hamlet den Entschluß, ein wunderliches Wesen anzunehmen, zur Ausführung gebracht und dies hat, wie er erwartet, zur Folge gehabt, daß er von seiner Umgebung für geistig gestört, für wahnsinnig gehalten wird. Freilich hat er nicht, wie Edgar im König Lear, einen eigentlich Wahnsinnigen gespielt, der von Wahnvorstellungen beherrscht wird, auch nicht einen Blödsinnigen, der in völliger Stumpfheit an der Außenwelt keinen Anteil nimmt, wie der Hamlet der Sage. Vielmehr hat er neben seinem Trübsinn in der oben S. 232 angedeuteten Weise eine Art von Verstandesschwäche, von Unfähigkeit, seine Gedanken zusammenzuhalten, simuliert: ein Spiel, das in Wahrheit auf einer außerordentlichen Verstandesschärfe beruht und dessen einzelne Züge, wie schon bemerkt, sich nur als eine besondere Steigerung seines natürlichen Wesens darstellen. Aus dieser Art seiner Verstellung erklärt sich einerseits, daß dieselbe von seiner natürlichen Ironie nicht scharf geschieden werden kann, daß beide häufig (wie z. B. in dem Gespräche mit Ophelia III, 1) in einander übergehen. Andererseits erklärt sich hieraus, daß dieses „wunderliche Wesen" seitens seiner Umgebung nicht sofort als krankhaft, sondern zunächst als natürlich, als Ausfluß seiner Stimmung und Laune angesehen und nicht sonderlich beachtet worden ist. Erst allmählich bei längerer Andauer und öfterer Wiederholung hat es Aufmerksamkeit, Besorgnis erregt und dann zu der Ueberzeugung geführt, daß eine wirkliche Erkrankung bei ihm vorliege. Da das allmähliche Entstehen dieser Wirkung ohne dramatische Bedeutung ist, so hat es der Dichter hinter die Scene verlegt; im zweiten Akte führt er uns alsbald das fertige Ergebnis, die Thatsache vor, daß Hamlet für geisteskrank gilt[1]).

[1]) Ganz richtig sagt Henri Becque in seinem mehrfach genannten Aufsatz über Hamlet: „Es wird nun ein für allemal angenommen, daß Hamlet närrisch geworden

Eben deshalb bedurfte es aber auch einer etwas längeren Zwischenzeit zwischen dem 1. und 2. Akt.

Das andere Ereignis, von dem wir aus dieser Zeit hören, betrifft die Nebenhandlung. Ophelia hat ihrem Versprechen gemäß Hamlets fortgesetztes Liebeswerben zurückgewiesen, seine Briefe nicht angenommen, ihm den Zutritt geweigert. Auch dies muß sich offenbar einige Zeit hindurch wiederholt haben, bis Hamlet zu der Ueberzeugung gekommen ist, daß sie untreu geworden. Dann ist er bei ihr eingedrungen und hat in der oben S. 268 ff. geschilderten Weise stumm und schmerzbewegt von ihr Abschied genommen. Mit dem Berichte Opheliens über diesen stummen Besuch läßt der Dichter, nach einem kurzen Vorspiel zwischen Polonius und seinem Diener Reinhold (s. oben S. 315 ff.), den zweiten Akt beginnen, um hierdurch, ehe der Faden der Haupthandlung aufgenommen wird, die Verknüpfung der Nebenhandlung mit dieser vorzubereiten. Da der Abschiedsbesuch selbst mit der Haupthandlung noch nicht im Zusammenhange steht, so erscheint es künstlerisch gerechtfertigt, wenn sich der Dichter auch hier auf einen bloßen Bericht beschränkt hat.

Der allweise Polonius sieht nun aber in dem auffallenden Benehmen Hamlets bei diesem Besuche ein Zeichen seines vermeintlichen Wahnsinns und sofort steht ihm die Ueberzeugung fest, daß die Liebe zu Ophelia der Grund von Hamlets ganzem Leiden sei. Er entfernt sich, um dem König schleunige Mitteilung von dieser seiner Entdeckung zu machen.

Die zweite Scene führt uns an den Hof und zeigt uns die Wirkungen, welche Hamlets seltsames Gebaren hier hervorgebracht hat. Auch König und Königin glauben, daß Hamlet geistig gestört sei, aber ihr schlechtes Gewissen läßt sie diese seine „Verwandlung" alsbald mit ihren eigenen Vergehen in Verbindung bringen. Während indes die Königin die Befürchtung, es sei

nichts anders als das Eine,
Des Vaters Tod und unsre hast'ge Heirat,

offen ausspricht, spielt der König den Unbefangenen:

Was sonst es ist,
Als seines Vaters Tod, das ihn so weit
Von dem Verständnis seiner selbst gebracht,
Kann mir nicht träumen [2]).

Nicht einmal im Traum, also selbst nicht mit Zuhilfenahme seiner ganzen Einbildungskraft will er sich vorstellen können, daß außer des Vaters Tod noch etwas anderes Hamlets Verwandlung zu Grunde liegen könne. Aber gerade diese übertriebenen Worte zeigen, daß er thatsächlich an einen anderen Grund

---

ist, ohne daß die übrigen Personen des Stücks sich die Mühe geben, ernstlich zu untersuchen, ob es so sei, und ohne daß Hamlet es selbst uns glauben macht."

[2]) I cannot dream of. Schlegel übersetzt: „kann ich nicht raten"; aber das höchst charakteristische dream muß in der Uebersetzung festgehalten werden, wenn die Worte nicht ihre tiefere Bedeutung verlieren sollen. Die Lesart der Folio: I cannot deame of, beruht offenbar auf einem Druckfehler.

denkt; die Absichtlichkeit derselben weist darauf hin, daß er eine ungewisse, bängliche Ahnung hat, dieser Grund möge in irgend einem noch ungekannten Zusammenhange mit seinem Verbrechen stehen. Denn, wie in der 1. Quarto IV, 6 die Königin sagt:

Murderous mindes are alwayes jealous;

wer einen Mord auf dem Gewissen hat, ist geneigt, sich durch jede auffallende, ungewöhnliche Erscheinung beunruhigen zu lassen und, ohne sich Rechenschaft darüber geben zu können, eine Entdeckung, eine Verfolgung dahinter zu vermuten [3]). Bei dem Schuldbewußtsein, welches den König bedrückt, trifft dies in besonderem Maße zu, und gerade damit hatte Hamlet bei der Annahme seines wunderlichen Wesens nicht gerechnet. So hat er hierdurch selbst den ersten Argwohn gegen sich in die Seele des Königs geworfen.

König und Königin wollen versuchen, durch Zerstreuungen Hamlets krankhaften Zustand zu heilen. Deshalb haben sie Rosenkranz und Güldenstern, seine beiden Jugendfreunde, an den Hof kommen lassen, und sie ersuchen diese nun, durch ihren Umgang und durch Lustbarkeiten Hamlet möglichst wieder auf gesunde Gedanken zu bringen. Den König aber treibt seine bange Unruhe weiter dazu, auch über den *Grund* von Hamlets Verstörtheit näheres in Erfahrung zu bringen. Wie sehr ihn gerade dieser Punkt interessiert, zeigt er, als bald darauf Polonius erscheint und diesen Grund gefunden zu haben erklärt, in den rasch hervorgestoßenen, eine lebhafte Erregung verratenden Worten:

O sprecht von dem; von dem möcht' ich gern hören [4]).

Andererseits will er sich aber keine Blöße geben, durch allzu eifriges Nachforschen seine Besorgnis nicht selbst verraten, und so beauftragt er Rosenkranz und Güldenstern, bei ihrem Verkehr mit Hamlet nur *gelegentlich* darauf zu achten, ob ihn irgend ein geheimer Kummer drücke, durch dessen Beseitigung sein Uebel gehoben werden könne (vgl. oben S. 324 f.). Durch den Schein der Fürsorge für Hamlet soll seine tiefer liegende Absicht verdeckt werden.

Mit diesen Aufträgen an die beiden Freunde Hamlets beginnt die Gegenaktion des Königs, welche bald zu weiterem führen soll. Zunächst aber bereitet sich nun eine andere, aus der Nebenhandlung aufsteigende Gegenaktion vor: Polonius erscheint und teilt dem Königspaar, nachdem zuvor die aus Norwegen zurückgekehrten und die Annäherung des Fortinbras ankündigenden Gesandten vernommen sind, in der oben S. 313 f. gekennzeichneten Weise seine große Entdeckung mit, daß Liebe „eigentlich an Hamlets Wahnwitz schuld."

---

[3]) Vgl. auch Heinrich VI c. V, 6:
Suspicion always haunts the guilty mind;
The thief doth fear each bush an officer.

[4]) O speak of that; that do I long to hear. Das an einander gestellte doppelte „that", das „I *long* to hear" drückt die innere Spannung und das Verlangen des Königs nach Aufklärung nachdrücklich aus; die Schlegelsche Uebersetzung: „O davon sprecht; das wünsch' ich sehr zu hören" klingt hierfür zu matt.

Die Königin ist geneigt, dieser Annahme Glauben zu schenken; der König, in seinem Argwohn, verhält sich zweifelnd und verlangt nähere Prüfung. So wird auf den Vorschlag des Polonius die Veranstaltung einer Zusammenkunft zwischen Hamlet und Ophelia und deren Belauschung durch den König verabredet.

Inzwischen kommt Hamlet selbst heran, um nun, nachdem uns die nächsten Wirkungen seines Verhaltens gezeigt sind, selbst das Spiel wieder aufzunehmen; aber er thut es nicht von sich aus, das Spiel muß ihm gebracht werden. Er tritt lesend auf, ein Zeichen, daß seine Gedanken von seiner Rache weit abliegen, überhaupt nicht auf eine Aktivität gerichtet sind [5]). Polonius „macht sich gleich an ihn", um einstweilen auf eigene Faust seinen Zustand zu erforschen, — ohne jedes Ergebnis. Der kurze Zwischenauftritt dient vor allem dazu, dem Zuschauer ein Bild von dem „wunderlichen Wesen" Hamlets zu geben, welches den bisherigen Vorgängen zu Grunde liegt. Um Polonius zu äffen, trägt aber Hamlet hier in etwas starken Farben auf, indem er, freilich durchsichtig genug, wirklichen Wahnsinn simuliert und Polonius für einen Fischhändler zu halten vorgibt (vgl. oben S. 301, 318). Die Anspielungen auf Ophelia (s. oben S. 271 f.) weisen bereits auf seine Mißstimmung gegen diese und bilden ein Vorspiel zu dem Gespräch mit ihr selbst im 3. Akt.

Ihren Fortgang nimmt die dramatische Handlung erst im folgenden Auftritt, da Rosenkranz und Güldenstern kommen, um dem Auftrage des Königs gemäß Hamlet zu zerstreuen und dabei den Grund seiner Geistesverwirrung zu ermitteln. Von diesem Grunde erfahren sie zwar nichts; dagegen merkt Hamlet alsbald die Absicht ihres Besuches wie die dahinter steckende Absicht des Königs, und er sagt ihnen, daß er selbst nicht wisse, warum er sich in einer so trüben Gemütsstimmung befinde. Da er sich aber ohne jede Verstellung in durchaus klarer Weise mit ihnen unterhält und nur einmal vorübergehend und offenbar in der Absicht, sie und durch sie den König über seinen Zustand zu täuschen, seine verwirrte Redeweise annimmt („Mein Oheim-Vater und meine Tante-Mutter irren sich; ich bin nur toll bei Nordnordwest, wenn der Wind südlich ist, kann ich einen Falken von einem Reiher unterscheiden" [6]), so erlangen sie die Ueberzeugung, daß er nicht wirklich krank sei, sondern die Verwirrung nur aus List, wenn es ihm gerade passe, simuliere, wie sie dies nachher III, 1 auch dem Könige berichten.

---

[5]) In der älteren Bearbeitung der 1. Quartausgabe folgte hier gleich der Monolog „Sein oder Nichtsein", dem sich dann die vom König und Polonius belauschte Unterredung mit Ophelia und hiernach erst die Gespräche mit Polonius, Rosenkranz und Güldenstern sowie mit den Schauspielern anschlossen, während in allen späteren Ausgaben diese Gespräche dem Monolog und der Unterredung mit Ophelia vorangehen und letztere erst dem 3. Akte angehören; vgl. oben S. 165. Der Grund dieser Umstellung lag wohl darin, daß es dem Erfordernis einer Steigerung der Effekte widersprach, wenn zuerst der König selbst Hamlet belauschte und dann erst die resultatlose Beobachtung durch die untergeordneten Organe erfolgte. Einen weiteren Grund werden wir unten in Kapitel 16 S. 386 kennen lernen.

[6]) I know a hawk from a handsaw; letzteres Wort scheint verderbt aus hernshew. Schlegel: „einen Kirchturm von einem Leuchtenpfahl".

Dem anderen Teil ihres Auftrags, Hamlet zu zerstreuen und in Lustbarkeit zu ziehen, kommen die beiden dadurch nach, daß sie ihm von den Schauspielern erzählen, die sie unterwegs getroffen haben und die an den Hof kommen wollen, um ihm ihre Künste anzubieten. Damit ist Hamlets Lieblingsneigung getroffen. Im Nu ist seine trübe Stimmung verschwunden, in bester Laune und mit lebhaftem Interesse ergeht er sich in Theaterfragen und die auftretenden Schauspieler sollen ihm alsbald eine Probe ihrer Kunst geben. So kommt es zur Deklamation vom rauhen Pyrrhus, vom Tode des Priamus und vom Schmerze der Hekuba, welche in dem erschütternden Eindruck, den sie auf den deklamierenden Schauspieler selbst macht, unmittelbar vor Augen führt, welche tiefen seelischen Wirkungen die Schauspielkunst hervorzubringen vermag. Auch Hamlet ist davon berührt. Zunächst hat ihn das Wort „die schlotterichte Königin" getroffen und ihm alles, was er in der eigenen Familie erlebt, mit einem Schlage lebhaft vor die Seele gestellt. Er sieht dann die tiefe Ergriffenheit des Schauspielers und jetzt wird ein Gedanke in ihm rege, den er alsbald zur Ausführung bringt: er ordnet an, daß morgen abend vor dem Hofe ein Schauspiel, die Ermordung Gonzagos, aufgeführt werde, wozu er (wie sich aus III, 1 ergibt) den König einladen läßt.

Damit hat Hamlet die dramatische Aktion wieder aufgenommen. Grade die Lustbarkeit, durch welche er nach Absicht des Königs von dem, was ihn drückt und was jenen selbst beunruhigt, abgezogen werden sollte, wird ihm zu einem Mittel, seiner innersten Regung gegen den König Folge zu geben.

Was aber bezweckt Hamlet mit diesem Schritt, welches Motiv liegt ihm dabei zu Grunde? Diese Frage ist hier nun positiv zu beantworten, nachdem wir bereits oben S. 117 ff. und S. 237 negativ gezeigt haben, daß Hamlet mit der Anordnung des Schauspiels weder über die Wahrheit des Verbrechens Gewißheit zu erlangen, noch auch die Erfüllung seiner Rachepflicht hierdurch irgendwie zu fördern beabsichtigt. Beides sind Zwecke, die er aus den früher angegebenen Gründen erst nachträglich der bereits getroffenen Maßregel unterzuschieben sucht.

Hamlet hat den Entschluß zur Aufführung des Schauspiels unter dem Eindrucke gefaßt, welchen die Erregung des deklamierenden Schauspielers auf ihn gemacht und dem er im ersten Teile des alsbald folgenden Monologs Ausdruck leiht. Eben hieraus ist auch Grund und Zweck seines Vorgehens zu entnehmen.

Mit Staunen hat er die tiefe Erschütterung wahrgenommen, welche die Darstellung eines fremden, eines bloß erdichteten Leids auf den Darsteller wie auf die Hörer hervorgebracht hat. Was würde erst geschehen und wie würde die Darstellung wirken, wenn das Leid ein wirkliches und der Schuldige selbst unter den Hörern zugegen wäre: der Darsteller würde

die Bühn' in Thränen
Ertränken und das allgemeine Ohr
Mit grauser Red' erschüttern; bis zum Wahnwitz
Den Schuld'gen treiben und den Freien schrecken.

Eine solche Wirkung aber bei dem Schuldigen hervorzurufen, der ihn in solches Leid versetzt, dahin drängt ihn schon lange sein innerstes Bedürfnis. Dem verbrecherischen König, der den Unbefangenen, den Biedermann spielt und die ganze Welt täuscht, dem möchte er schon lange die Maske vom Gesicht reißen, ihm es zurufen und in die Zähne rücken: „Das thatest du und so ein Schurke bist du in Wahrheit"; zerknicken möchte er den Heuchler und moralisch vernichten, ihn „bis zum Wahnwitz treiben", indem er ihn zwingt, sich als den zu zeigen, der er in Wahrheit ist. Das hatte er bisher nicht genügend vermocht, ohne sich selbst bloßzustellen. Jetzt aber zeigt sich ihm hierzu ein Weg; durch ein ähnliches Mittel wie das eben erprobte, durch ein Schauspiel, das ihn selbst verdeckt läßt, kann er dem König wie in einem Spiegel sein Verbrechen vorhalten und so den ersehnten Erfolg herbeiführen.

Dieser rasch durch Hamlets Seele ziehende Gedankengang, der sich hernach im Monolog wiederspiegelt, ist es in der That, der ihm den Entschluß zur Aufführung von Gonzagos Ermordung eingibt. Was er damit bezweckt, ist somit lediglich, dem König die Wahrheit zu sagen, ihn innerlich zu treffen und zu zwingen, aus seiner Verstellung herauszutreten, während er selbst, durch seine Wahnsinnsrolle gedeckt, in seinem Verstecke bleiben zu können glaubt. Um die Wirkung ganz sicher zu machen, will er ein Dutzend Zeilen, die das Stück der Wirklichkeit noch näher bringen, abfassen und in dasselbe einrücken. Wie sehr diese Handlungsweise Hamlets Naturell entspricht, wie sehr er durch dieses dazu angetrieben wird, ergibt sich aus dem, was oben S. 184 ff. über sein Bedürfnis, den Leuten die Wahrheit zu sagen, und seinen Schmerz, „die Zunge halten zu müssen", bemerkt worden ist. Indem er aber seinem Temperamente nachgibt und das leidenschaftliche Bedürfnis seines Inneren zu befriedigen sucht, handelt er auch hier in tragischer Verblendung, sofern er nicht bedenkt oder nicht beachtet, zu welchen nachteiligen Folgen für ihn selbst ein solches Vorgehen führen kann.

Daß Hamlet bei der Anordnung des Schauspiels lediglich den angegebenen Zweck im Auge hat, zeigt uns auch sein späteres Verhalten bei und nach der Aufführung des Schauspiels selbst. Seine ironischen Aeußerungen während des Spiels gegen König und Königin: „Das ist Wermut", „Eure Majestät und uns, die wir ein freies Gewissen haben, trifft es nicht; der Aussätzige mag sich jucken, unsere Haut ist gesund"; dann sein Triumph, als er sieht, wie der König durch das Stück getroffen ist und außer Fassung den Saal verläßt, seine ausgelassenen Lieder:

Ei, der Gesunde hüpft und lacht,
Dem Wunden ist's vergällt u. s. w.

— alles dies weist darauf hin, daß es Hamlet mit dem Schauspiel nur um die Hervorrufung der bezeichneten seelischen Eindrücke zu thun war und daß er mit der Wahrnehmung dieser Eindrücke seinen Zweck für vollständig erreicht ansieht.

Für die Richtigkeit dieser Auffassung sprechen endlich auch die Aeußerungen Hamlets über die Bedeutung des Schauspiels überhaupt unmittelbar vor der Aufführung in III, 2. Wenn ihn der Dichter gerade an dieser Stelle sagen läßt, daß der Zweck des Schauspiels „sowohl anfangs als jetzt war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild zu zeigen" u. s. w., so ist anzunehmen, daß nach Absicht des Dichters Hamlet auch bei dem jetzt von ihm veranstalteten Schauspiel keinen anderen als eben diesen Zweck, und zwar speziell: der Schmach ihr eigenes Bild zu zeigen, im Auge hat. Was das Schauspiel überhaupt *für die Welt* bedeutet, eben dasselbe soll hier das Schauspiel im Schauspiel in einer ganz speziellen Anwendung *für die Welt des Stückes* bedeuten: es soll dieser Welt einen Spiegel vorhalten und sie zur Erkenntnis ihres wahren Wesens bringen. Darin ist es denn auch begründet, wenn Hamlet, als er seinen Zweck erreicht, als er die Schmach durch Vorhalten ihres Bildes zum Entsetzen gebracht hat, in triumphierendem Tone einen Platz in einer Schauspielergesellschaft und einen ganzen Anteil an der Einnahme beanspruchen zu dürfen glaubt. Denn mit seinem Schauspiel hat er im höchsten Grade *die* Wirkung erreicht, welche ihm als das Ziel aller Schauspielkunst erscheint, und er meint deshalb in launiger Weise, daß er ein Meister in dieser Kunst sei. Hieraus ergibt sich zugleich, in welch engem Zusammenhang die ästhetischen Betrachtungen Hamlets über das Schauspiel nicht nur mit seinem Charakter und seinen Neigungen (hierüber s. oben S. 186 f., 206), sondern geradezu mit der dramatischen Handlung selbst stehen, und wie kurzsichtig es daher war, wenn man darin lediglich subjektive, zur Sache nicht gehörige Expektorationen des Dichters hat erblicken wollen.

Mit der Anordnung des Schauspiels ist der Höhepunkt des zweiten Akts erreicht, der nun rasch dem Ende zugeführt wird. Aber ehe der Vorhang fällt, muß dem Zuschauer noch ein Einblick in Hamlets Inneres und ein Aufschluß über sein bisheriges Verhalten gewährt werden. Hamlet selbst fühlt das Bedürfnis, den Empfindungen, die während des letzten Auftritts seine Seele durchstürmt haben, freien Ausdruck zu geben; er sehnt sich allein zu sein. Als ihn alle verlassen, kommt seine tiefe Erregung in dem großartigen Schlußmonolog, dessen einzelne Teile wir schon kennen gelernt haben, zum Ausbruch.

Die Deklamation und die Ergriffenheit des Schauspielers haben ihm nicht nur den Gedanken eingegeben, selbst ein Schauspiel vor dem König aufführen zu lassen, sondern auch sein Gewissen und sein Pflichtgefühl geweckt, die nun in heftigen Selbstanklagen und Selbstbeschimpfungen gegen die bisherige, ihm selbst unerklärliche Vernachlässigung seiner Aufgabe reagieren. In der Entrüstung über sich selbst steigert er sich zu dem Entschluß: „Frisch ans Werk, mein Kopf!" Allein im selben Moment regt sich hiergegen das der That widerstrebende Naturell und weiß durch Vorspiegelung von Scheingründen, die für weiteren Aufschub sprechen, die Oberhand zu gewinnen. Ehe weiteres geschieht, will er den Ausgang des Schauspiels abwarten, und mit

dem Ausblick auf dieses, auf welches nunmehr alle Spannung gerichtet ist, entläßt uns einstweilen der Dichter. —

Der dritte Akt, der am folgenden Tage spielt, knüpft in der ersten Scene zunächst an die weiter zurückliegenden Ereignisse des zweiten Akts an und der Dichter läßt somit den Zuschauer, in seiner Berechnung der künstlerischen Wirkung, eine Weile in der durch den vorigen Aktschluß erzeugten Spannung, ehe er sie zur Lösung bringt [7]).

Rosenkranz und Güldenstern erstatten dem König Bericht über ihre resultatlose Zusammenkunft mit Hamlet; doch lassen sie dabei fallen, daß er sich „mit schlauem Wahnwitz" (with a crafty madness) der Prüfung entzogen habe, sein Wahnwitz also auf List beruhe. Polonius überbringt die Einladung zum Schauspiel, die der König hocherfreut und ohne Schlimmes zu ahnen annimmt. Wohl aber läßt er, da bei einer zufälligen Aeußerung des Polonius sein Schuldbewußtsein durch alle Verstellung hindurchbricht und ihm ein Bekenntnis und eine Verurteilung seiner That abnötigt (s. oben S. 286), den Zuschauer bereits ahnen, welche Wirkung das Schauspiel auf ihn üben wird.

Es folgt darauf, eingeleitet durch den so höchst charakteristischen Monolog „Sein oder Nichtsein", der uns Hamlet seiner Aufgabe wieder ganz entfremdet zeigt, die vom König und Polonius bereits im vorigen Akt geplante und nunmehr ins Werk gesetzte Zusammenkunft zwischen Hamlet und Ophelia, welche von jenen beiden zur Prüfung, ob Liebe der Grund von Hamlets Wahnsinn sei, heimlich belauscht wird. Der Inhalt des Gesprächs und seine Bedeutung für das Verhältnis der beiden Liebenden ist oben S. 272 ff. besprochen worden. Hamlets schneidender, bitterer Sarkasmus zeigt keine Spur von Liebe; seine leidenschaftliche Heftigkeit weiß den Mantel der Verstellung nicht festzuhalten und läßt ihm das unvorsichtige, den Argwohn des königlichen Lauschers aufs neue weckende Wort entfahren: „alle außer Einem sollen das Leben behalten." Das wichtige Resultat dieses Auftritts für die Haupthandlung spricht der König unmittelbar darnach in den Worten aus:

Aus Liebe? Nein, sein Hang geht dahin nicht,
Und was er sprach, obwohl ein wenig wüst,
War nicht wie Wahnsinn. Ihm ist was im Gemüt,

---

[7]) Tieck S. 108 und nach ihm Werder S. 129, 147 wollen die 1. Scene des 3. Akts (bis zu den Worten des Königs: „Wahnsinn bei Großen darf nicht ohne Wache gehn") noch zum 2. Akte ziehen, und zwar wegen des engen Zusammenhangs des Monologs „Sein oder Nichtsein" in III, 1 mit demjenigen am Schlusse von II, 2; ersterer soll die Fortsetzung des letzteren vorstellen. Allein diese Beziehung der beiden Monologe zu einander trifft nicht zu, wie sich schon daraus ergibt, daß der Monolog III, 1 in der 1. Quarto vor dem in II, 2 steht; mit der Rache hat jener, wie früher gezeigt, überhaupt nichts zu thun. Die Rechtfertigung der üblichen Akteinteilung ergibt sich daraus, daß III, 1 einen Tag später als II, 2 spielt, somit eine Nacht dazwischen liegt. In II, 2 ordnet Hamlet das Schauspiel für morgen abend an (to morrow night), während in III, 1 Rosenkranz sagt, die Aufführung finde heute abend statt (this night). Dagegen spielt III, 1 am selben Tage wie III, 2—4 und bildet mit diesen sonach eine zeitliche Einheit.

Worüber seine Schwermut brütend sitzt;
Und wie ich sorge, wird die Ausgeburt
Gefährlich sein.

Der schärfer blickende König erkennt die Haltlosigkeit der Vermutung des superklugen Polonius. Er erkennt aber weiter trotz aller anscheinend wirren Reden Hamlets mit dem Spürsinn des bösen Gewissens, daß diese Verwirrung überhaupt keine krankhafte, sondern eine künstlich gemachte ist und daß daher Hamlet hinter dieser Verstellung gefährliche Absichten verbergen müsse.

So ist es auch hier Hamlet, der, ohne wirklich etwas Gefährliches vorzuhaben, durch sein eigenes leidenschaftliches Verhalten den Schein der Gefährlichkeit gegen sich hervorruft und den König zu dem raschen Entschlusse bringt, ihn aus seiner Nähe zu entfernen:

Er soll in Eil' nach England,
Den Rückstand des Tributes einzufordern.

Letzteres ist nur Vorwand; aber Schlimmeres als zeitweilige Entfernung aus Dänemark hat der König zunächst mit ihm nicht vor. Vielleicht, daß ihn die Reise und ihre Zerstreuung von seinen geheimen Absichten abbringt; es soll wenigstens der Versuch gemacht werden.

Polonius freilich läßt seine Ansicht, daß Liebe der Grund von Hamlets Leiden sei, auf die er sich so viel zu gute gethan, so rasch nicht fallen; er rät dem König, ehe er die geplante Sicherungsmaßregel ergreift, Hamlet nochmals durch seine Mutter prüfen zu lassen, wobei er in seinem großen Geschäftseifer sich selbst „ins Gehör der Unterredung stellen" will. Der König, der seiner Sache noch nicht sicher ist, erklärt sich damit einverstanden.

So wird ein neuer Faden zur Fortführung der Gegenaktion angesponnen, der aber erst nach Erledigung des früher Begonnenen zur Abwickelung gelangen soll. Die Kontinuität der Handlung ist ununterbrochen.

Die zweite Scene bringt uns nun die Ausführung des im vorigen Akte von Hamlet beschlossenen Angriffs auf das Gewissen des Königs: die Aufführung des ein Abbild seines Verbrechens darstellenden Schauspiels vor ihm selbst. Eingeleitet wird die Scene durch die vortrefflichen Anweisungen, welche Hamlet — und durch ihn der Dichter — den Schauspielern über ihre Kunst erteilt und in welchen er, wie hervorgehoben, mit dem Zwecke des Schauspiels überhaupt auch den Zweck seines Schauspiels andeutet; dann durch seine warme Freundschaftserklärung an Horatio, die zu der schnöden Behandlung Opheliens und seiner Absage an das ganze weibliche Geschlecht in der vorangehenden Scene in schneidendem Kontraste steht. Wir erfahren hierbei, daß er Horatio von der Enthüllung des Geistes Mitteilung gemacht hat, — ein für die dramatische Entwickelung übrigens gleichgültiger Umstand (s. oben S. 334 f.). Beide verabreden, den König während des Spiels scharf zu beobachten, um den Eindruck, den es auf ihn macht, festzustellen. Hamlet ist seiner Sache ganz sicher (vgl. oben S. 121) und in Erwartung des Erfolges in bester Laune.

Diese Laune erhält sich auch, als jetzt der Hof eintritt. Um bei dem, was nun folgen soll, gedeckt zu bleiben, spielt er wieder den Verrückten, wie denn hier gerade der Zweck seiner ganzen Verstellung deutlich zu Tage tritt (vgl. oben S. 231 f.). Gegen Polonius und Ophelia ergeht er sich in allerlei Ausgelassenheiten; dem Könige aber tritt er im Vorgefühl seines Sieges und unter Benutzung der Narrenfreiheit mit ziemlich kecken und immer anzüglicher werdenden Reden entgegen. Während des Schauspiels, das nun aufgeführt wird[8]), hält er von seinem Platze zu Füßen Opheliens aus den Blick unverwandt auf den König gerichtet, alle Bewegungen und Mienen desselben scharf beobachtend[9]). Seine ironischen Aeußerungen zu König und Königin während der Pause vor dem Auftreten des Mörders sind im Tone einer künstlichen, affektierten Harmlosigkeit gehalten, hinter welcher er das höhnische Frohlocken über die wachsende Unruhe und Verlegenheit des Königs kaum verbergen kann. Bei alledem aber bleibt er ruhig und kalt, wie sich schon aus seinen weiteren leichtfertigen Reden zu Ophelia und seinem komischen Aerger über das Zaudern des Mörders ergibt. Er lauert auf den Erfolg, aber im Gefühle der Gewißheit, ohne jede Erregung. Auch als der Mörder im Spiel das Gift eingießt, spricht er die Worte: „Er vergiftet ihn im Garten um sein Reich" u. s. w. in Erwartung der nahen Katastrophe zwar mit offenem Hohn, den Blick auf den König gerichtet, aber immer noch in der Weise eines „Chorus", der den Vorgang auf der Bühne zu erläutern hat[10]).

Da geschieht das Erwartete: der König, der in den letzten Momenten mit seiner inneren Erregung gekämpft, verliert die Fassung; Bestürzung in allen Mienen, springt er auf und wankt einige Schritte vor, — allgemeiner Aufstand, das Spiel bricht ab. Zugleich mit dem König ist mit den Worten:

---

[8]) Die Reden des Königs und der Königin in diesem Schauspiel enthalten sehr deutliche Anklänge an die Erzählung des Saxo und Belleforest von dem Tode Hamlets selbst und der Unbeständigkeit seiner eigenen Gemahlin Hermethrude, sowie an die Betrachtungen, welche diese Schriftsteller daran anknüpfen. Schon hierdurch widerlegt sich die Annahme mancher Kritiker, daß das Schauspiel im Schauspiel von Shakespeare dem Stücke eines älteren Dichters entnommen sei.

[9]) In den Ausgaben findet sich bei der Zwischenbemerkung Hamlets: „Wenn sie es nun brechen sollte" gewöhnlich die Weisung „zu Ophelia"; diese fehlt indes in den ältesten Drucken und ist in der That ganz unpassend. Hamlet wirft jene Worte mitten in die Aufführung hinein, ohne sich damit an eine einzelne Person zu wenden; diejenige, für die sie bestimmt ist, wird sie schon hören.

[10]) Die irrige Ansicht, daß Hamlet von dem Schauspiel einen Beweis für das ihm noch zweifelhafte Verbrechen des Königs erwarte, veranlaßt die meisten Darsteller der Rolle dazu, in dieser Scene eine fieberhafte Aufregung, eine atemlose Spannung an den Tag zu legen. Hamlet kriecht dann gewöhnlich, ich weiß nicht, warum, wie eine Katze an den gegenüber sitzenden König heran und schreit ihm die Worte: „Die Mausefalle" u. s. w. oder: „Er vergiftet ihn" u. s. w. wie ein Besessener ins Angesicht. Das alles ist durchaus verfehlt und widerspricht den Worten der Scene vollständig. Was Hamlet vor, während und nach dem Schauspiel zu sagen hat, zeigt keine Spur von Unruhe und Aufregung; alles ist durchaus im Tone des Spotts oder der Lustigkeit gehalten, und das weist darauf hin, daß Hamlet innerlich ruhig und seiner Sache völlig sicher ist. Auch zu der Art seiner Verstellung paßt jenes Spiel durchaus nicht.

„Wie, durch falschen Feuerlärm geschreckt?“ auch Hamlet aufgesprungen und steht nun, jede Verstellung abwerfend, hoch aufgerichtet, in stolzer Haltung da, wie ein Triumphator mit höhnenden, frohlockenden Blicken die entsetzte, fast zusammenbrechende Gestalt des Königs verfolgend, wie sie von der herbeieilenden Umgebung mit Mühe gestützt und hinausgeleitet wird, — er, der einzig Feste und Unbewegliche in dem ängstlichen, wirren Durcheinander des ganzen Hofes, — eine Scene von großartiger Wirkung [11]).

Das wäre der richtige Moment zur Vollziehung des Racheakts, wenn die Sache gehörig vorbereitet wäre und — Hamlet überhaupt daran dächte. Aber das thut er jetzt so wenig, wie früher. Was ihm am Herzen lag, den König innerlich zu treffen und zu beugen, ist ihm gelungen, und er ist über diesen Sieg hochbefriedigt; weiteres hat er nicht vor. Als der Hof die Scene verlassen und er mit Horatio allein ist, — nicht früher, denn er meint bisher keineswegs aus seinem Versteck herausgetreten zu sein, — springt er lustig auf und gibt seinem Triumphgefühle in allerlei Spottversen und ausgelassenen Reden unverhohlenen Ausdruck [12]). In dieser heiteren Laune bleibt er zunächst

---

[11]) D. h. wenn sie so gespielt wird, wie hier angegeben. Leider aber hat sich infolge von Mißverständnissen und Effekthascherei auf der Bühne eine Darstellungsweise eingebürgert, durch welche diese Scene und damit das ganze Stück geradezu entstellt wird. Beim Aufbruch des Königs pflegt nämlich Hamlet mit einem hellen Aufschrei und ganz außer sich auf diesen loszustürzen, ihn am Arme zu fassen und mit drohenden oder höhnenden Geberden in den Vordergrund zu zerren, oder ihn auch mit Schreien und Lachen bis zum Ausgang zu begleiten. In der neusten Bühnenbearbeitung des Hamlet von Wittmann ist eine solche Spielweise ausdrücklich vorgeschrieben. Dieselbe ist indes aufs schärfste zu verurteilen; sie ist unwürdig und sinnlos. Hamlet ist gar nicht in der wahnsinnigen Erregung, wie sie ein solches Auftreten gegen den König voraussetzen würde, und ebensowenig spielt er sie; auch seine Heiterkeit nach Abgang des Hofes ist damit ganz unvereinbar (s. Anm. 10). Vor allem aber widerspricht ein solches Spiel sowohl der mit dem Schauspiel verfolgten Absicht Hamlets, wie dem Plan und Zusammenhang des Stückes selbst. Hamlet will den König innerlich treffen und die Wirkung wahrnehmen, nicht aber selbst aus seinem vermeintlichen Verstecke hervortreten, nicht sich dem König offen entgegen oder diesen vor allem Hofe bloßstellen; denn das müßte zu Konsequenzen führen, die er gerade vermeiden will. Der Wirkung des Spiels auf den König gegenüber verhält er sich daher äußerlich ganz passiv, als bloßer Zuschauer, der nur in Haltung und Mienen seine Empfindungen kundgibt. Würde Hamlet dagegen auf den König zustürzen und durch Gesten andeuten, daß das Schauspiel mit seinem Inhalte auf diesen gemünzt war, so müßte das Stück einen ganz anderen Verlauf nehmen. Darin läge eine direkte offene Beschuldigung des Königs vor dem ganzen Hofe, welche die sofortige Ergreifung Hamlets zur notwendigen Folge hätte, wenn er nicht selbst auf der Stelle zur That gegen den König vorginge; man denke doch, daß dieser König für seine Umgebung keineswegs ein „Lumpenkönig“ ist. Jedenfalls stünden sich dann beide Gegner vor aller Welt offen gegenüber und mit dem verdeckten Spiele zwischen ihnen wäre es zu Ende. Auf diesem äußerlich verdeckten Spiele, wenn auch jetzt jeder den andern durchschaut, beruht aber der ganze weitere Fortgang des Stücks bis zur Schlußscene.

[12]) Vgl. oben S. 121 f., 354. Auch hierbei ist die Darstellung auf der Bühne meist sehr verfehlt und dem Texte widersprechend. So wird über die Spielweise von Edwin Booth berichtet: „In an instant he is alone with Horatio, and, staggering forward, he falls on his neck with the long, loud, mirthless laugh of a madman. When

auch, als Rosenkranz und Güldenstern erscheinen, um ihn zu der Unterredung mit der Königin zu laden, nur daß er sich diesen, wie auch bald darauf Polonius gegenüber, der die gleiche Aufforderung bringt, wieder in seine Thorenmaske hüllt. Die Warnung aber, die Rosenkranz ausspricht, Hamlet möge sich nicht selbst die Thüre seiner Freiheit verriegeln (s. oben S. 325 f.), deutet bereits an, daß sein Sieg über den König ein Pyrrhussieg sein und ihm selbst gefährlich werden könne. Hamlet achtet nicht darauf; die Versuche der beiden Genossen, ihm die Ursache seines Uebels abzufragen, verstimmen ihn aufs höchste, so daß er sie ärgerlich zurückweist. Als er dann am Schluß der Scene sich zur Königin begeben will, ruft die innere Nachwirkung seines Erfolgs und die düstere Stille der Nacht für einen Augenblick jene scheinbare Thatenlust in ihm hervor, die wir oben S. 239 f. besprochen haben.

Die dritte Scene zeigt uns die Wirkungen, welche das Schauspiel auf den König hervorgebracht hat. Dieser hat nicht nur sein Verbrechen im Spiegel gesehen, sondern, was Hamlet eben nicht bedacht hatte, zu seinem Entsetzen hierdurch auch erfahren, daß seine That, die er in das tiefste Geheimnis gehüllt glaubte, gleichviel auf welche Weise entdeckt ist. Er weiß nun, daß Hamlet weiß; dieser, der so sehr auf die Wahrung seines Geheimnisses bedacht war, hat es ihm im Drange seiner Leidenschaft selbst verraten. Die Verstellung Hamlets kann ihn um so weniger darüber täuschen, als er ja schon vorher erkannt hatte, daß jener nicht wirklich krank sei. Jetzt weiß er, was Hamlet „im Gemüte ist, worüber seine Schwermut brütend sitzt", und er sorgt nun noch viel mehr, wie vorher, daß „die Ausgeburt gefährlich sein werde". Zugleich tritt seine tief innere Abneigung gegen Hamlet jetzt offen hervor.

> Ich mag ihn nicht, auch steht's um uns nicht sicher,
> Wenn frei sein Wahnsinn schwärmt,

sind seine ersten Worte zu Rosenkranz und Güldenstern, vor denen es gilt, die Fiktion von Hamlets Wahnsinn aufrecht zu halten, um sie nicht tiefer blicken zu lassen. Die schon früher geplante Sicherungsmaßregel gegen Hamlet soll jetzt ohne Verzug zur Ausführung gebracht werden: Rosenkranz und Güldenstern sollen ihn eiligst nach England führen, wozu diese, die, wie der ganze Hof, das Schauspiel für eine Beleidigung, eine böswillige Verdächtigung des Königs halten und die nach ihrer Zurückweisung durch Hamlet ebenfalls an seine Gefährlichkeit glauben, gern bereit sind.

Daß der König jetzt schon an eine Tötung Hamlets denke, ist nirgends gesagt und auch wohl nicht anzunehmen, da er einerseits zu diesem äußersten Mittel gewiß nicht greifen wird, so lange nicht ein bestimmter Anhalt vorliegt,

---

he lifts his face it is one over which ten years have passed, yet with a fierce gladness on it as of a man to whom a blocked way is open, though it lead through blood" (Furness, Var. Ed. IV, 256). Wie reimt sich ein solches leidenschaftlich exaltiertes Gebaren zu den lustigen Versen: „Ei, der Gesunde hüpft und lacht, dem Wunden ist's vergällt", wie zu dem Anteil an der Schauspieleinnahme, den Hamlet für sich beansprucht, wie zu der Musik, nach der er verlangt?

daß Hamlet wirklich Schlimmes gegen ihn sinnt, und da andererseits die alsbald fortschreitende Aktion Hamlets selbst zu erfordern scheint, daß erst hierdurch dieser äußerste Entschluß des Königs hervorgerufen wird.

Als der König allein ist, bricht die Gewissensangst hervor, in die ihn das Schauspiel und die Entdeckung seines Verbrechens gesetzt hat. Obgleich er wahre Reue nicht kennt, zwingt er sich doch zum Gebete nieder; vielleicht findet er ohne Umkehr dennoch Gnade. In dem kommt Hamlet auf dem Wege zur Königin und findet den König in seinem reuelosen Gebet. Ungesucht bietet sich ihm, dem selbst die Gefahr bereits nahe rückt, nochmals eine günstige Gelegenheit zum Vollzug der Rache; das Schicksal drängt sie ihm fast auf, so daß er ihr kaum ausweichen kann. Dennoch findet er Ausflüchte, um die That, zu der er das Schwert bereits gezogen, wiederum hinauszuschieben.

Hier gerade zeigt uns der Dichter aufs handgreiflichste, wie kein Anreiz, keine noch so günstige Gelegenheit im stande ist, den auf sich selbst gestellten Hamlet zur Ueberwindung der in seinem Naturell liegenden Hemmnisse der Pflichterfüllung zu bewegen. Trotzdem bildet diese Scene nicht, wie so manche Schriftsteller annehmen [13]), den Höhepunkt der dramatischen Entwicklung. Denn wenn auch das fortgesetzte Ausweichen Hamlets vor der Rache dramatisch geschildert werden mußte, so besteht doch in diesen negativen Bestandteilen des Stücks nicht die dramatische Handlung selbst und diese kann daher in einer solchen Scene auch nicht ihren Gipfel erreichen. Auf die weitere Entwicklung des Stücks übt die Gebetscene denn auch keinerlei Einfluß aus.

3. Der Wendepunkt.

Die vierte Scene des 3. Akts — die nächtliche Unterredung Hamlets mit der Königin, welche verabredetermaßen von Polonius belauscht werden soll, — führt uns zu der Hauptaktion Hamlets, durch welche zugleich der den tragischen Ausgang bedingende Umschwung der dramatischen Entwickelung herbeigeführt wird.

Die Königin empfängt Hamlet mit Vorwürfen über sein Betragen gegen den König; aber Hamlet wendet die Sache alsbald dahin, daß er der Königin ihre eigenen Sünden vorhält. Er hat sich zu dieser Zusammenkunft bereit finden lassen, weil er einen ähnlichen Eindruck, wie durch das Schauspiel auf den König, nun in direkterer Weise auf die Königin machen will. In eigener Person will er ihr „einen Spiegel zeigen, worin sie ihr Innerstes erblickt". Er will ihr Dolche ins Gewissen reden, „ihr Herz ringen", daß sie erkennt, wie schlecht sie an ihrem ersten Gatten gehandelt, und er thut dies in den schon oben S. 186 charakterisierten, von hohem sittlichem Pathos getragenen Reden, unter deren Keulenschlägen die Königin innerlich zusammenbricht und die bittersten Gewissensqualen erduldet.

---

[13]) So auch Gustav Freytag, Die Technik des Dramas, 5. Aufl. 1886, S. 166.

Selten mag ein Sohn zu der eigenen Mutter so gesprochen haben, und manche glaubten deshalb kleinlicherweise an Hamlets Ton und Ausdruck Anstoß nehmen zu müssen. Allein dabei übersah man, daß Hamlet hier nicht bloß für sich, sondern für den beleidigten Vater und Gatten spricht, dem er damit Genugthuung geben will. Allerdings hatte dieser ihm aufgetragen, sie „den Dornen zu überlassen, die ihr im Busen stechend wohnen" (I, 5); da sie aber diese Dornen nicht von selbst empfindet, so drängt es Hamlet, sie ihr in den Busen zu setzen. Zudem will der Sohn die Mutter nicht, wie den König, nur niederdrücken, sondern er will sie zugleich erheben, sie zur Reue und Umkehr bringen, was ihm denn auch in der oben S. 294 angegebenen Weise gelingt.

Die Bedeutung der Scene für den Fortgang der Handlung liegt indes nicht so sehr in diesem an sich hochdramatischen Strafgerichte Hamlets über die Mutter, als vielmehr in einer anderen That, zu welcher ihm deren Hilferuf, als er sie hart anfaßt, um sie zum Bleiben zu nötigen, den Anlaß gibt: in der Tötung des hinter der Tapete verborgenen Lauschers Polonius. Wir haben oben S. 242 ff. gesehen, daß Hamlet bei dieser raschen, leidenschaftlichen That keineswegs die Meinung und Absicht hat, den *König* zu töten, daß die That zu seiner *Rache* in keiner Beziehung steht. Hier ist nun zu zeigen, welches Motiv dieser That in Wahrheit zu Grunde liegt und welchen Zweck Hamlet damit verfolgt.

Die Situation ist folgende. Als Hamlet der Königin vorzuwerfen beginnt, daß *sie*, seine Mutter, ihres Mannes Bruders Weib sei, und sie sich darauf mit den Worten: „Gut, *Andere* sollen zur Vernunft euch bringen" (I'll set those to you that can speak) zum Gehen wendet, faßt Hamlet sie bei der Hand und zwingt sie zum Niedersitzen, bis er ihr den Spiegel vorgehalten habe. Da sie hierdurch in Angst gerät und um Hilfe ruft, und da dieser Hilferuf von einem Dritten hinter der Tapete wiederholt wird, merkt Hamlet, daß er belauscht ist, daß ihm Jemand sein Geheimnis ablisten will, ja, was seine Meinung über die Ehe mit dem König betrifft, schon abgelistet hat. *Wer* der Lauscher sein könne, daran denkt er gar nicht, das ist für ihn auch ganz gleichgültig; jedenfalls ist es ein Unberufener, der mit List seinen Willen zu durchkreuzen wagt. Außerdem müssen ihm die Hilferufe die Meinung erwecken, daß ihm vielleicht ein Hinterhalt gelegt und die Sicherheit seiner Person bedroht sei, daß damit jene „Anderen" herbeigerufen werden sollen, von denen die Königin eben gesagt, daß sie ihn „zur Vernunft bringen sollen". Eine solche unmittelbare Verletzung seines Eigenwillens und seiner Selbstherrlichkeit erregt ihm aber, nach dem, was wir von seinem cholerischen Naturell wissen, sofort in leidenschaftlicher Weise die Galle und das Blut, und zwar hier um so rascher und intensiver, als er durch die Scheltworte, mit denen ihn soeben die Mutter empfangen („Hamlet, dein Vater ist von dir beleidigt", „Kommt, kommt, ihr sprecht mit einer losen Zunge"), bereits in eine gereizte Stimmung versetzt ist. Und nun ereignet sich, was sich in solchen Fällen bei ihm stets ereignet: die leidenschaftliche Zornesaufwallung setzt sich

sofort in eine heftige, gewaltige Reaktion gegen den Angreifer um. Um den seinen Willen kreuzenden Eindringling zurückzuschlagen und unschädlich zu machen, reißt er in blinder Wut, ohne jedes Besinnen und Ueberlegen, den Degen heraus und führt mit den (auch hier, wie I, 5 bei der Schreibtafel, leidenschaftlich ironischen) Worten: „Wie? Was? 'ne Ratte?" den tödlichen Stoß durch die Tapete. In welcher Raserei er sich dabei befindet, schildert später die Königin in der oben S. 202 angeführten Stelle [1]).

Dieser unselige Akt höchster Leidenschaft bildet nun in Wahrheit den Höhe- und Wendepunkt der dramatischen Entwicklung, die Krisis des Stücks, welche es seinem tragischen Endpunkte zutreibt, das eigentlich tragische Moment [2]). Schon durch sein bisheriges Verhalten hatte Hamlet sein Geheimnis, das er so sehr zu hüten bemüht war, dem Könige thatsächlich preisgegeben und dadurch seine Freiheit und Sicherheit gefährdet. Nunmehr aber hat er sich zu einer That hinreißen lassen, die ihn geradezu der Gefahr des Untergangs aussetzen muß.

Die Tötung des Polonius hat nicht dem Könige gegolten; aber in den Augen des Königs muß sich die That, nach dem, was er durch das Schauspiel erfahren, als gegen ihn gerichtet darstellen. Sie muß ihm als eine Bestätigung von Hamlets Racheabsicht erscheinen, die ihn sein schlechtes Gewissen schon vorher hatte befürchten lassen; er muß gerade hierdurch die Ueberzeugung gewinnen, daß ihm Hamlet nach dem Leben trachte und daß er das, was

---

[1]) Wie die ganze Scene III, 4 im wesentlichen der Hamlet-Sage nachgebildet ist (s. oben S. 295 Anm. 3), so ist aus dieser auch die Tötung des Lauschers in die Tragödie herübergenommen. Es ist nun bemerkenswert, daß auch in der Sage Hamlet, ohne irgend an den König zu denken, der dort sogar eine Reise vorgegeben hat, den Lauscher lediglich deshalb tötet, um sein Geheimnis zu wahren und sich vor Ueberfall zu schützen. Bei Belleforest heißt es hierüber: „Si tost qu'il fut dedans la chambre, se douta de quelque trahison et surprinse, et que s'il parloit à sa mère de quelque cas sérieux, il ne fust entendu"; er untersucht daher die Tapeten und da er den Lauscher verborgen findet, tötet er ihn. Nicht bei Belleforest, wohl aber in der englischen Uebersetzung desselben findet sich bereits der Ruf Hamlets: „a rat, a rat". Diesen Ruf scheint aber unser Dichter nicht der Uebersetzung, sondern umgekehrt der Uebersetzer der Tragödie entnommen zu haben; wenigstens kennen wir von dieser Uebersetzung des Belleforest nur eine Ausgabe von 1608, die also jünger als die Tragödie ist. — Ein psychologisches Analogon zur Tötung des Polonius bietet Calderons „Das Leben ein Traum" Akt 1, wo Sigismund in leidenschaftlicher Wut, daß er in seinen Klagen von Rosaura belauscht wurde, diese zerreißen will:

Nun wohlan, dein Leben misse!
Wissen sollst du nicht, ich wisse,
Daß du meine Schwäche weißt.
Weil du hörtest, deshalb nur
Will ich mit den nerv'gen Armen
Dich zerreißen ohn' Erbarmen.

[2]) Den Gedanken, die Tötung des Polonius zum entscheidenden Wendepunkt der Tragödie zu machen, hat der Dichter vielleicht aus der Erzählung des Belleforest geschöpft, in welcher die Königin gegen Hamlet die Befürchtung ausspricht, „que ce meurtre que tu as commis ne soit cause de notre ruine".

diesmal fehlgeschlagen, wohl bald und dann vielleicht mit besserem Erfolge wiederholen werde. Eine solche Auffassung aber wird den König, der nicht gewohnt ist, „Gefahr sich am Barte raufen zu lassen", dazu treiben, zu seinem eigenen Schutze Hamlet schleunig und mit allen Mitteln aus dem Wege zu räumen. Dieser Gefahr sich zu entziehen, gibt es für Hamlet nur ein Mittel: daß er das, was der König von ihm befürchtet, wirklich und auf der Stelle vornimmt, daß er den Anschlägen des Königs mit seiner Rache zuvorkommt. Er oder der König, so steht jetzt die Sache.

Hamlet, der sich von Anfang an in vollster, ungefährdetster Sicherheit befunden und der alles gethan hatte, die Rache von sich zu schieben, hat es somit durch seine eigenen Handlungen dahin gebracht, daß sein Leben in höchster Gefahr schwebt und daß sein eigenes Heil in der schleunigsten Vollziehung der Rache beruht. Diese ist ihm jetzt nicht nur durch die Pflicht, sondern auch durch die Selbsterhaltung geboten, und statt der freien Hand, die er sich darüber vorbehalten wollte, ist er durch sein eigenes Thun genötigt, ohne allen Verzug, sofort damit vorzugehen, wenn die Vollstreckung nicht überhaupt unmöglich werden soll.

So ist die Situation, die völlig veränderte Situation für Hamlet nach der Tötung des Polonius. Man sieht, wie genau diese Wirkung mit allem Vorangehenden zusammenhängt, wie eng sich Glied an Glied in der Kette der dramatischen Entwickelung schließt.

In diesem kritischen Momente erscheint nun plötzlich, eben als Hamlet im besten Zuge ist, der Mutter an der Erbärmlichkeit des Königs, des „geflickten Lumpenkönigs", die ganze Tiefe ihres Falles zu zeigen, der Geist seines Vaters. Damit hat der Dichter auch äußerlich den Wendepunkt bezeichnet, der mit der Tötung des Polonius eingetreten ist. Wie von der Erscheinung des Geistes und seiner Enthüllung der Anstoß zur dramatischen Handlung überhaupt ausgegangen ist, so bedeutet diese zweite Erscheinung, daß nunmehr der Umschwung zum Tragischen, die Peripetie beginnt.

Ueber den Grund aber, der den Geist selbst veranlaßt, in diesem Augenblicke vor Hamlet zu erscheinen, sind bisher wenig richtige Ansichten aufgestellt worden[3]). Die gewöhnliche Meinung geht dahin, daß der Geist erscheine, um Hamlet, der entgegen dem Verbote in I, 5 zu hart und streng mit der Mutter verfahre, davon zurückzuhalten und zur Schonung derselben zu ermahnen, und man stützt sich hierfür auf die Worte des Geistes:

> Doch schau! Entsetzen liegt auf deiner Mutter;
> Tritt zwischen sie und ihre Seel' im Kampf,
> In Schwachen wirkt die Einbildung am stärksten:
> Sprich mit ihr, Hamlet!

Diese Worte enthalten indes nicht den mindesten Bezug auf Hamlets Strafrede. Weder eine Abmahnung noch ein Vorwurf gegen ihn ist darin ausgesprochen, und andererseits kann mit dem „Entsetzen" (amazement) und der „Einbildung"

[3]) Ueber die Unsichtbarkeit des Geistes für die Königin sowie über das Kostüm desselben in dieser Scene vgl. oben S. 217.

(conceit) unmöglich die Wirkung von Hamlets Rede auf die Mutter gemeint sein. Diese Wirkung besteht in Gewissensschmerz; Gewissensschmerz aber beruht nicht auf Einbildung und führt nicht zu grauenvollem Entsetzen, wie es das Wort amazement bezeichnet.

Jener Auffassung steht ferner entgegen, daß Hamlet gleich darauf den Geist bittet, nicht auf ihn zu sehen,

> Damit nicht deine klägliche Geberde
> Mein strenges Thun erweicht; sonst fehlt ihm dann
> Die echte Art: vielleicht statt Blutes Thränen.

Hamlet könnte den Geist nicht wohl bitten, ihn durch seine Geberden nicht zu erweichen, wenn dieser gerade zu dem Zwecke erschienen wäre und ihm eben erst mit Worten sein zu strenges Thun verwiesen hätte. Zudem ist es gar nicht richtig, daß ihm der Geist in I, 5 verboten hätte, der Mutter seelische Qualen zu bereiten; das dort ausgesprochene Verbot ging lediglich dahin, die Rache nicht auch auf die Mutter auszudehnen (vgl. oben S. 123). So modern verweichlicht ist der Geist des alten Königs doch nicht, daß er die Gemahlin, die sich gegen ihn vergangen, sogar vor tüchtigen Scheltworten bewahrt sehen möchte [4]).

Die obigen Worte des Geistes haben in der That, wie sich gleich zeigen wird, eine ganz andere Bedeutung. Der Grund der Erscheinung ist in ihnen überhaupt nicht ausgesprochen, sondern vielmehr in denjenigen, mit welchen der Geist seine Rede zu Hamlet beginnt und die man bisher allzusehr in den Hintergrund gestellt hat:

> Vergiß nicht! Diese Heimsuchung
> Soll nur den abgestumpften Vorsatz schärfen.

Hier ist klar ausgesprochen, daß der Geist nur deshalb, also zu keinem anderen Zwecke kommt, als um Hamlet an die Erfüllung seiner Rachepflicht zu mahnen: This visitation is but to whet thy almost blunted purpose. Hamlet selbst ahnt diesen Zweck sofort, da er den Geist vor sich sieht; er fragt ihn, ob er nicht komme, den trägen Sohn wegen seiner Pflichtversäumnis zu schelten, und eben diese Frage bejaht der Geist. Der Grund aber, weshalb der Geist gerade in diesem Moment eine solche Mahnung für notwendig hält, liegt in der oben geschilderten kritischen Situation, welche eben jetzt durch die Tötung des Polonius herbeigeführt ist, liegt darin, daß jetzt keine Zeit mehr verloren, die Rache nicht mehr weiter aufgeschoben werden darf, wenn sie nicht gänzlich preisgegeben werden und Hamlet nicht selbst untergehen soll. Die Worte des Geistes sind eine Mahnung in letzter Stunde und zugleich eine Warnung für Hamlet.

---

[4]) Die Strafrede Hamlets an seine Mutter ist in Ton und Gedanken nur eine veredelte Nachbildung derjenigen, welche in der Hamlet-Sage berichtet wird (s. oben S. 295 Anm. 3) und von der es dort heißt, daß Hamlet die Mutter dadurch auf den Pfad der Tugend zurückgeführt habe. Schon deshalb ist nicht anzunehmen, daß im Sinne des Dichters und des Stücks Hamlet mit dieser Rede zu weit gehe und deshalb einer Abmahnung des Geistes bedürfe.

Diese Bedeutung der Worte tritt noch klarer hervor, wenn man die dem Sinn nach übereinstimmende, aber ausdrucksvollere Fassung vergleicht, welche ihnen in der älteren Bearbeitung der ersten Quartausgabe gegeben ist. Hier sagt der Geist:

Hamlet, I once againe appeare to thee,
Tu put thee in remembrance of my death:
Doe not neglect, nor long time put it off!

Noch einmal erscheint er und zum letztenmal, um zu mahnen: „Versäum' es nicht und schieb's nicht lang mehr auf"; es ist die höchste Zeit, wenn es überhaupt noch geschehen soll.

So wird nicht nur durch die Erscheinung des Geistes, sondern auch durch den Inhalt seiner Worte die Krisis bezeichnet, in die die dramatische Entwickelung getreten ist. Doch greift der Geist auch hier in den Fortgang der Entwickelung selbst nicht ein; alles geht auf durchaus natürliche Weise vor sich.

Nachdem nun der Geist diese Mahnung ausgesprochen und damit den Zweck seines Kommens erfüllt hat, bemerkt er, indem er sich zum Gehen wendet, daß die Königin vor Entsetzen wie versteinert dasteht, und jetzt erst fügt er die oben angeführten Worte zu: „Doch schau! Entsetzen liegt auf deiner Mutter" u. s. w. Dieses Entsetzen der Königin ist keineswegs, wie man allgemein annimmt, durch Hamlets Strafrede hervorgerufen, sondern dadurch, daß sie Hamlet beim Erscheinen des *für sie unsichtbaren* Geistes plötzlich, ohne erkennbare Ursache mit den Worten: „Schirmt mich und schwingt die Flügel über mir, ihr Himmelsscharen" zurücktaumeln sieht und ihn dann mit vergeistertem Blick unverständliche Worte in die Luft reden hört. „Weh' mir!" ruft sie, „*er ist verrückt*"; sie glaubt an einen Ausbruch seines Wahnsinns und es ergreift sie jenes schreckvolle Grauen, welches sich Geisteskranken gegenüber, besonders bei Frauen, leicht einzustellen pflegt. Der Geist fühlt Mitleid mit diesem Zustand der Königin und er fordert deshalb Hamlet auf, zwischen sie und ihre kämpfende Seele zu treten, d. h. sie mit ihrer Seele wieder zu vereinigen, sie wieder zu sich selbst zu bringen; zu ihrer Beruhigung soll er mit ihr reden und dadurch zeigen, daß er nicht verrückt ist. Denn, wie der Geist erklärend zufügt, bei schwachen Personen, wie es ja die Frauen sind, wirken Eindrücke auf die Phantasie (conceit) am stärksten (vgl. oben S. 64 Anm. 17). Als Hamlet dieser Aufforderung nachkommt und sich mit der Frage: „Wie ist euch, Mutter?" zu ihr wendet, löst sich denn auch ihr Entsetzen; sie findet wieder Worte und mit der alsbald an Hamlet gerichteten Gegenfrage:

Ach, wie ist denn euch,
Daß ihr die Augen richtet auf das Leere,
Und redet mit der körperlosen Luft?
Wild blitzen eure Geister aus den Augen,
Und wie ein schlafend Heer beim Waffenlärm,
Sträubt euer liegend Haar sich als lebendig
Empor und steht zu Berg,

gibt sie selbst den Grund an, der sie so außer sich gebracht hatte.

Daß diese Auffassung der Stelle die richtige ist, ergibt sich auch hier mit einer jeden Zweifel ausschließenden Deutlichkeit aus dem Texte der 1. Quarto, in welcher der Geist nach den oben mitgeteilten Worten so fortfährt:

> But I perceive, by thy distracted lookes
> Thy mother 's fearfull and she stands amazed:
> Speake to her, Hamlet, for her sex is weake;
> Comfort thy mother, Hamlet, thinke on me!

Diese Fassung läßt keinen Zweifel, daß der Geist erst jetzt, nachdem er Hamlet an sein Gebot erinnert hat, den Zustand der Königin bemerkt, daß er also nicht wegen ihres Entsetzens erschienen sein kann; ferner, daß das Entsetzen der Königin durch Hamlets verstörtes Aussehen (beim Erscheinen des Geistes), nicht aber durch seine Strafrede verursacht ist; endlich, daß Hamlet zu ihr reden soll, um ihr die Angst über diese seine Verstörtheit zu nehmen. Dieser zweite Teil der Rede des Geistes hat daher gegenüber dem ersten eine ganz nebensächliche Bedeutung[5]). —

Die ernste Mahnung des Geistes ruft in Hamlet ebensowenig einen Entschluß hervor, wie die Tötung des Polonius selbst. Unbekümmert um die Folgen seiner That erklärt er am Ende der in der Versöhnung zwischen Sohn und Mutter ruhiger ausklingenden Scene, die Gefahr, von der er schon eine Ahnung hat, an sich herankommen zu lassen; er werde ihr schon zu begegnen wissen (vgl. oben S. 200 Anm. 10).

---

[5]) Da diese Rede des Geistes in der 1. Quarto viel deutlicher und kräftiger im Ausdruck ist, als in den späteren Ausgaben, so dürfte es sich vielleicht empfehlen, bei Uebersetzungen und Bühnenbearbeitungen wieder auf jene ältere Fassung zurückzugreifen. — Auf der Bühne wird diese Geistscene häufig recht ungeschickt so dargestellt, daß der Geist hinter Hamlet erscheint und von diesem erst durch eine wenig motivierte Wendung bei den Worten „ein geflickter Lumpenkönig" erblickt wird. Hamlet stürzt dann rücklings auf seine Mutter zu, ja er fällt dieser gar in den Schoß und bleibt während des ganzen Auftritts bei ihr, so daß ihr amazement völlig unbegreiflich ist. Ich denke mir die Darstellung vielmehr so, daß, während Hamlet in seinen wütenden Schmähungen gegen den König, wie um sie der Königin recht eindringlich zu machen, immer dichter an diese herantritt, der Geist hinten von der Seite, halb im Rücken der Königin erscheint, so daß er von dieser zunächst wirklich nicht gesehen, von Hamlet dagegen mit einem leichten Aufblicken bemerkt werden kann. Bei der Wahrnehmung fährt Hamlet entsetzt von der Königin zurück, so daß diese allein bleibt und ihn nun zu ihrem Grauen ihr gegenüber in die Luft sprechen sieht. Erst bei den Worten: „Wie ist Euch, Mutter?" tritt Hamlet ihr wieder näher, den Blick jedoch immer wieder nach dem Geist hinwendend. Der Geist bleibt stets im Hintergrund halb hinter der Königin, welche ihrerseits immer nur auf Hamlet starrt. Auch bei ihrer Frage: „Wo schaust du hin?" und Hamlets Antwort: „Auf ihn! auf ihn! seht ihr, wie blaß er starrt?" u. s. w. ist ihre Aufmerksamkeit noch viel zu sehr durch Hamlets aufgeregtes Gebaren in Anspruch genommen, als daß sie den Blick von ihm abwenden und seinen Augen folgen könnte; sie denkt gar nicht daran, daß er wirklich dort jemanden wahrnehmen könnte. Erst bei seiner, von einer Handbewegung begleiteten Frage: „Seht ihr dort nichts?" wendet sie sich in der von ihm bezeichneten Richtung halb um und jetzt erst erfährt der Zuschauer, daß der Geist für sie überhaupt unsichtbar ist. Der Abgang des Geistes ist dann durch die Mittelthür.

So schließt der Akt mit der Perspektive auf unheilvolle Folgen, welche die leidenschaftliche That Hamlets auf ihn herabziehen und die er von sich abzuwenden wohl kaum im stande sein wird [6]).

4. Die fallende Handlung.

Im vierten Akte vollzieht sich der Umschwung der Handlung, die Peripetie. Die gegen Hamlet gerichtete Gegenaktion tritt stärker hervor und bereitet schrittweise die Katastrophe vor. Hamlet selbst steht jetzt lediglich in der Defensive.

Sofort (erste bis dritte Scene) machen sich die Wirkungen der verhängnisvollen nächtlichen That geltend. Auf den Bericht der Königin befällt den König ein heftiger Schrecken. Wie vorauszusehen, hält er die Tötung des Polonius für einen gegen sich selbst gerichteten Racheversuch Hamlets:

So wär' es uns geschehn,
Wenn wir daselbst gestanden,

so wie er später IV, 7 zu Laertes sagt,

daß eben der,
Der euren edlen Vater umgebracht,
Mir nach dem Leben stand.

Er hält sich vor Hamlet seines Lebens nicht mehr sicher; er wird keine ruhige Stunde mehr haben, so lange „dieser Mensch so frank umhergeht"; „wie Hektik rast er ihm im Blut." Auch fürchtet er, daß man für diese wilde That ihn selbst verantwortlich machen werde, womit bereits eine Hindeutung auf den demnächst folgenden Aufstand des Laertes gegeben ist. So beschließt er denn, um sich gegen Hamlet zu behaupten und seine Ruhe wiederzugewinnen, Hamlets Tod [1]).

---

[6]) Gerade um dieser Perspektive und der damit verbundenen Spannung willen darf der 3. Akt nicht, wie Tieck wollte, noch auf die drei ersten Scenen des 4. Aktes ausgedehnt werden. Obgleich diese Scenen die unmittelbare Fortsetzung von III, 4 bilden, ist immerhin eine Zwischenzeit von einigen Stunden anzunehmen, und diese Zwischenzeit muß, um die Ursache, welche den Umschwung bewirkt, von diesem selbst gehörig abzuheben, durch den Aktschluß markiert werden. In den älteren Drucken des Stücks ist eine Akteinteilung bekanntlich nicht angegeben, und auf der Shakespeareschen Bühne gab es eine solche wohl überhaupt nicht.

[1]) Für die psychologische Notwendigkeit dieses Beschlusses des Königs vergleiche man König Johann III, 4, wo Pandulpho von diesem sagt:

Ein Scepter, mit verwegner Hand ergriffen,
Wird mit Gewalt behauptet, wie erlangt;
Und wer auf einer glatten Stelle steht,
Verschmäht den schnöd'sten Halt zur Stütze nicht.
Auf daß Johann mag stehn, muß Arthur fallen:
So sei es, denn es kann nicht anders sein.

Hier macht sich nun aber ein wichtiger Umstand geltend, der, in der Situation wie im Charakter des Königs begründet, für den weiteren Gang des Stücks von maßgebender Bedeutung ist. Der König kann sich nämlich, trotz der Hamlet zur Last fallenden Blutthat, auch jetzt nicht offen als dessen Gegner bekennen und direkt gegen ihn vorgehen, weder mit Gewalt, noch auf dem Wege Rechtens. Er sagt dies selbst und motiviert es hier sowohl (IV, 3), als später (IV, 7) dem Laertes gegenüber durch zwei besondere Gründe,

> Die euch vielleicht sehr marklos dünken mögen,
> Allein für mich doch stark sind.

Einerseits fürchtet er, daß er sonst, bei der Liebe der Königin zu ihrem Sohne, selbst deren Liebe einbüßen könnte; andererseits hält er seinen Thron nicht für fest genug, um bei der Beliebtheit Hamlets im Volke etwas Feindseliges gegen ihn unternehmen zu können, ohne selbst dabei Gefahr zu laufen[2]). Hinter diesem letzteren Grunde steckt noch ein weiteres Moment, welches der König zwar nicht ausspricht und nicht aussprechen kann, das aber für den des Sachverhalts kundigen Zuschauer sehr nahe liegt. Würde nämlich der König mit Hamlet „nach strengem Recht verfahren", so müßte er besorgen, daß Hamlet zu seiner Verteidigung das Geheimnis vom Tode des alten Königs offenbarte und daß eben hierdurch bei Hamlets Beliebtheit „die verworrne Menge" veranlaßt würde, „des Schuld'gen Plage, doch nicht die Schuld zu wägen", daß eben deswegen die Pfeile des Königs „zu seinem Bogen zurückkehren und nicht zum Ziel gelangen" könnten.

So ist es auch hier „die Furcht, die, wie man sagt, des Unrechts Schritt begleitet", welche den König bewegt, ganz seiner Art getreu zu heimlichen, hinterlistigen Mitteln zu greifen, um Hamlet zu verderben: er soll, wie schon geplant, mit Rosenkranz und Güldenstern nach England fahren, dort aber nach einem verschlossen mitzugebenden Befehl an den tributpflichtigen englischen König alsbald dem Tode überliefert werden. Denn:

> Wenn die Krankheit
> Verzweifelt ist, kann ein verzweifelt Mittel
> Nur helfen oder keines.

So treten sich die beiden Gegner auch jetzt nicht offen und direkt gegenüber; auch sonst erfährt kein Mensch von dem teuflischen Anschlag. Wie der König dritten gegenüber Hamlets Entfernung wiederum als durch seinen wilden Wahnsinn geboten darstellt[3]), so sagt er zu Hamlet, daß er ihn zu

---

[2]) Beide, einem offenen Vorgehen des Königs gegen Hamlet entgegenstehenden Gründe sind der Hamlet-Sage entnommen, nur daß dort an Stelle der Rücksicht auf das Volk diejenige auf den dänischen Oberkönig Rorik (s. oben S. 218), den Vater der Königin und Großvater Hamlets, bestimmend ist.

[3]) Daher weiß auch der Totengräber in V, 1 nicht anders, als: „Sie haben ihn nach England geschickt, weil er toll war. Er soll seinen Verstand da wieder kriegen."

seiner eigenen Sicherheit, um ihn vor den Folgen seiner That zu schützen, wegsende, und er nimmt in heuchlerischer Weise liebevollen Abschied von ihm.

Hamlet selbst ist, ohne seiner Rachepflicht zu gedenken, aber auch ohne Furcht vor der Gefahr, dem Willen des Königs sofort gefügig. Obschon er „einen Cherub sieht, der dessen Absicht sieht", begibt er sich gutwillig in die nunmehr *ihm* gelegte Schlinge, in der Zuversicht, „ein Klafter tiefer als ihre Minen zu graben und sie bis an den Mond zu sprengen."

Die *vierte Scene* zeigt uns den mit der nahenden Katastrophe heranziehenden Fortinbras, dann die Abreise Hamlets, in welchem der Anblick der für ein ruhmvolles Unternehmen ins Feld ziehenden Truppen des ersteren nochmals eine resultatlos bleibende Reaktion des Pflichtgefühls gegen die Vernachlässigung seiner Aufgabe hervorruft. —

Durch die englische Reise Hamlets mußte im Gange der Haupthandlung eine Pause entstehen und diese Pause hat der Dichter in der *fünften Scene* in sehr geschickter Weise durch zwei Episoden ausgefüllt, in welchen sich weitere Unglücksfolgen des tragischen Moments, der Tötung des Polonius, geltend machen, bei denen übrigens im Interesse der dramatischen Konzentration auf die *zeitlichen* Bedingungen keine genaue Rücksicht genommen ist. Diese beiden Episoden sind der *Wahnsinn Ophelias* und der *Aufstand des Laertes*.

In dem Wahnsinn der Ophelia findet die Nebenhandlung, abgesehen von dem Nachspiel des Begräbnisses in V, 1, ihren tragischen Abschluß. Hamlets vermeintlicher Wahnsinn und die rauhe Zurückstoßung, die sie von dem Geliebten, nicht ohne eigene Schuld, erfahren, hatten ihrem weichen Gemüte den ersten Stoß gegeben; der Tod des Vaters durch die Hand des Geliebten hat ihre Seele völlig zerrüttet. Ueber die ergreifende Wahnsinnsscene selbst, insbesondere ihre Lieder und Blumen, ist oben in Kapitel 13 Abschnitt 1 näher gesprochen worden.

Während Ophelia wahnsinnig umherirrt, bringt der König die neue Unglückskunde, daß Laertes insgeheim von Frankreich zurückgekehrt ist und sich von dem über den Tod des Polonius erregten Volke gegen ihn selbst, als den Urheber der That, aufstacheln läßt. Kaum ist dies gesagt, als auch schon Laertes, wild entflammt von Rachewut, an der Spitze eines Meuterhaufens ins Schloß dringt, die Wachen übermannt und vom König Rechenschaft fordert für den getöteten Vater. Indes gelingt es dem König, obgleich Laertes' Racheleidenschaft durch den Anblick der wahnsinnigen Schwester noch gesteigert wird, durch Besonnenheit und Würde den Wütigen zu beschwichtigen und durch Versicherung seiner Unschuld von dem feindlichen Vorhaben einstweilen abzubringen. Indem er ihn dann weiterhin über den wahren Sachverhalt aufklärt, gewinnt er an ihm einen Bundesgenossen und ein williges Werkzeug gegen Hamlet für den Fall, daß er ein solches noch gebrauchen sollte. So dient der Aufstand des Laertes, die Folge von Hamlets That, zugleich dazu, den weiteren Gang der Haupthandlung vorzubereiten, und er stellt sich daher trotz seines episodenartigen Charakters als ein wichtiges Bindeglied im Zu-

sammenhang der dramatischen Ereignisse dar. Trotz der durch Hamlets Reise nötig gewordenen Pause hat der Dichter also auch in dieser Scene die Kontinuität der dramatischen Entwickelung festzuhalten verstanden. —

Unterdes ist aber auch Hamlet wieder in Aktion getreten und es ist seiner Energie gelungen, sich aus der Schlinge, die ihm der König gelegt, ungefährdet herauszuziehen. Durch heimliche Eröffnung des den beiden Begleitern mitgegebenen Uriasbriefes hat er den Anschlag gegen sein Leben entdeckt und vermittelst eines nachgemachten Briefes die *ihm* drohende Gefahr auf seine Begleiter abgelenkt. Beim Kampfe mit einem Korsaren ist er in blinder Tapferkeit auf das feindliche Schiff gedrungen und so gefangen worden. Doch haben ihn die Seeräuber „wie barmherzige Diebe behandelt", d. h. ihn nach Dänemark zurückgebracht, und so tritt er denn, allen unerwartet, plötzlich wieder auf dem Schauplatze auf.

Von allen diesen Begebenheiten sehen wir indes leider auf der Bühne selbst nichts, sondern erfahren davon nur durch Briefe und Berichte.

Gegen die Komposition der zweiten Hälfte unserer Tragödie sind schon häufig Vorwürfe erhoben worden, die sich indes, wenn man die Tragödie nur richtig versteht, zumeist als unbegründet erweisen (vgl. o. S. 22, 134 f., sowie u. S. 391 Anm. 6). Hier dagegen scheint mir in der That ein Fehler in der formellen Gestaltung des Kunstwerks vorzuliegen. Ereignisse von solcher Wichtigkeit, wie diese Abwehr des „königlichen Bubenstücks" und die Rückkehr Hamlets nach Dänemark, durch welche der vordringenden Gegenaktion noch einmal ein Hindernis bereitet und die tragische Lösung des Konflikts noch einmal aufgehalten wird, hätten m. E. dem Zuschauer deutlicher und eindrücklicher vorgeführt werden müssen, als dies durch Briefe und Berichte möglich ist. Der hierin liegende Mangel wird dadurch noch empfindlicher, daß diese Geschehnisse nicht an *einer* Stelle im Zusammenhang, sondern in ganz verzettelter Weise an drei verschiedenen Stellen berichtet werden: durch den Brief Hamlets an Horatio in IV, 6, den Brief an den König in IV, 7, die Erzählung Hamlets in V, 2, wobei auch dies störend ist, daß an der *ersten* Stelle vom *Ausgang* der Reise und erst an der *letzten*, ganz verspätet und hier nicht hingehörig, von deren *Anfang* die Rede ist[4]). Auch ist der Eindruck, den diese Berichte auf die Mitspieler machen, nicht kräftig genug geschildert, um von diesen auf den Zuschauer übergehen zu können. So ist es erklärlich, daß die dramatische Bedeutung dieser Ereignisse von letzterem kaum empfunden wird und daß die Meinung entstehen konnte, Hamlet nehme an der dramatischen Handlung im zweiten Teile des Stücks überhaupt aktiv nicht mehr teil, sondern lasse sich vom Schicksal willenlos hin und her werfen. Ja, auf der Bühne hat man infolge dessen die englische Reise Hamlets häufig ganz weggelassen.

---

[4]) In der 1. Quarto war dieser letztere Fehler wenigstens vermieden, indem hier Horatio in der später weggefallenen Scene IV, 6 (vgl. oben S. 250 Anm. 34, S. 295 Anm. 2) der Königin auf Grund eines Briefes, den er von Hamlet erhalten, dessen Rückkehr anzeigt und in kurzen Worten die gesamten Reiseabenteuer berichtet.

Die Abenteuer der Reise selbst ließen sich freilich dramatisch nicht darstellen, da der ohnedies schon weit gespannte Rahmen des Stücks nicht noch weiter ausgedehnt werden durfte; allein das wäre auch nicht nötig gewesen. Wie Hamlet die Gefahr von sich abwendet und welche Mittel er zur Rückkehr benutzt, das konnte auf der Bühne bloß erzählt werden; aber daß er nach Dänemark zurückkehrt, als ein Geretteter zurückkehrt, dieses Resultat der Reise, das alles Vorangehende in sich schließt und für den weiteren Gang der Handlung selbst bestimmend ist, das mußte dem Zuschauer unmittelbar veranschaulicht werden. Dazu hätte etwa eine an der Küste spielende Scene dienen können, in welcher Hamlet das Land betritt, sich der gelungenen Rettung freut, dann vielleicht Schiffsleute an den König und an Horatio sendet, um diesen die Rückkehr zu melden, worauf er dem letzteren, der bald erscheint, seine Erlebnisse zur See mitteilt [5]).

Eine solche Vorführung der Rückkehr auf der Bühne selbst wäre um so notwendiger gewesen, als diese Rückkehr keineswegs, wie allgemein angenommen wird, auf bloßem Zufall, sondern vielmehr auf dem Willen Hamlets beruht und somit eine wirkliche dramatische Handlung desselben, ein freiwilliges Eingreifen in den Gang des Stücks darstellt. Nachdem er durch Unterschiebung des falschen Briefes die Gefahr von sich abgewehrt hat, will er zurückkehren in die bequemen gewohnten Verhältnisse; seinem Charakter gemäß will er weder in der Verbannung leben, noch sich in ein kriegerisches Unternehmen gegen die Heimat einlassen. Freilich sinnt er dazu nicht von langer Hand her einen Plan aus und beschafft sich selbst die Mittel zur Ausführung; vielmehr benutzt er, wie er stets die Gelegenheit zum Handeln an sich herankommen läßt, auch hier nur die sich bietende Gelegenheit der Gefangennahme durch die Seeräuber, um seine Absicht zu verwirklichen. Diese Gelegenheit ist an sich eine zufällige, d. h. sie steht außer Zusammenhang mit dem übrigen Inhalt des Stücks. Allein der Dichter will damit auch nur sagen, daß Hamlet eine beliebige Gelegenheit zur Rückkehr benutzt hat, daß er, wie diese, jede Gelegenheit benutzt haben würde, die sich ihm geboten hätte. Daß aber Hamlet nach seiner Gefangennahme in der That die Rückkehr gewollt und selbst betrieben hat, das ergibt sich mit Sicherheit aus seinem Briefe an Horatio in IV, 6. Wenn er hier schreibt: die Seeräuber „haben mich wie barmherzige Diebe behandelt, aber sie wußten wohl, was sie thaten; ich muß einen guten Streich für sie thun", so kann das nur bedeuten, daß sie

[5]) Mit einer solchen Scene hätte sich vielleicht auch, während nach Horatio ausgesandt ist, der Anmarsch des Fortinbras und Hamlets Monolog IV, 4 verbinden lassen, der hier, bei der Rückkehr Hamlets, meines Erachtens eine bessere Stelle hätte, als in IV, 4 bei der Abreise. Im Momente der letzteren können die Worte: „Von Stund' an trachtet nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet", doch nicht einmal den Schein eines, wenn auch nur vorübergehenden Entschlusses haben. In der Schlußscene des Stücks würde Fortinbras nach diesem Vorschlag nicht bereits von seinem Feldzug nach Polen zurückkehren, was aus zeitlichen Gründen kaum denkbar ist, sondern vielmehr vor seinem Weitermarsch den jetzt in IV, 4 angekündigten Besuch am Hofe abstatten und hierbei die Unglückskunde erfahren.

ihn auf seine Veranlassung, auf seine Bitten und Versprechungen hin nach Dänemark zurückgebracht haben[6]). —

Auf diese Weise hat sich also Hamlet dem Anschlage des Königs entzogen. Allein geborgen ist er damit keineswegs; im Gegenteil, seine freiwillige Rückkehr muß neue Nachstellungen gegen ihn hervorrufen, und so zieht ihn auch hier seine eigene Handlungsweise immer tiefer in die Gefahr hinein.

Die Folgen treten alsbald in der siebenten Scene zu Tage. Der König kann sich bei dem Scheitern seines ersten Planes nicht beruhigen. Alle Gründe, die ihn zuvor nach Hamlets Tod trachten ließen, bestehen fort; ja Hamlets Rückkehr muß ihm als neues Zeichen für dessen Racheabsicht erscheinen. So ist es denn sein Erstes, als er die Nachricht hiervon erhalten, einen neuen Plan gegen Hamlets Leben zu schmieden, und wieder muß es, aus den früher angegebenen Gründen, ein hinterlistiger Plan sein, bei dem er selbst nicht hervortritt und dessen Ausführung den Urheber nicht erkennen läßt:

Es soll
Um seinen Tod kein Lüftchen Tadel wehn.
Selbst seine Mutter soll an List nicht denken[7]),
Und nennen Zufall sie.

Hierzu bietet sich ihm nun in Laertes, dessen Rachewut sich nach Aufklärung der wahren Ursache von seines Vaters Tod gegen Hamlet gewandt hat, ein geeignetes Werkzeug: ebenfalls eine Wirkung von Hamlets eigenem Thun. Mit listig gewundenen Reden weiß der König dessen Leidenschaft zu steigern und seinen Ehrgeiz zu reizen, so daß er sich zu dem gemeinen Bubenstück mit der Fechtwette und der nicht abgestumpften Klinge bereit finden läßt. Ja, aus eigenem Antrieb will Laertes die Spitze seines Rappiers noch vergiften. Um jede Möglichkeit des Fehlschlagens diesmal auszuschließen, um dem Plan noch einen Rückhalt zu geben, „der Stich hält, wenn er in der Probe

---

[6]) In der 1. Quarto IV, 6 (vgl. oben Anm. 4) ist von dem Gefechte mit den Seeräubern und von der Gefangennahme Hamlets überhaupt keine Rede; vielmehr berichtet hier Horatio nur, daß Hamlet nach Unterschiebung des falschen Briefes das Ufer gewonnen habe: He being set ashore, they went for England. Hiernach wäre also etwa anzunehmen, daß Hamlet den Begleitern in einem Boote entflohen ist, wodurch die dramatische Bedeutung der Rückkehr freilich viel kräftiger zum Ausdruck käme als durch die Benutzung der Seeräuber nach der Gefangennahme. — Im „Bestraften Brudermord" IV, 1 ist der Vorgang der Errettung Hamlets auf die Bühne selbst gebracht, und zwar in folgender ergötzlicher Gestalt. Der König hat den beiden Dienern, die er mit Hamlet nach England sendet, befohlen, daß sie selbst ihn umbringen sollen. Zur Vollziehung des Auftrags bringen sie ihn nach einer einsamen Insel und stellen sich hier rechts und links von ihm, um ihn zu erschießen. Hamlet bittet, noch sein Gebet verrichten zu dürfen, dann sollen sie auf ein gegebenes Zeichen von beiden Seiten auf ihn abdrücken. Indem er aber das Zeichen gibt, wirft er sich zu Boden nieder und die beiden Diener erschießen sich gegenseitig, über ihn weg. Darauf sagt Hamlet: „Nun will ich mich meinem Vater zum Schrecken wiederum zurückbegeben", und zwar will er hierzu die Post (!!) nehmen.

[7]) So statt der wörtlich richtigen, aber undeutlichen Uebersetzung Schlegels: „Selbst seine Mutter spreche los die List."

birst", soll außerdem ein vergifteter Becher für Hamlet bereit sein, wenn er, wie das bei seiner Konstitution zu erwarten, vom Fechten heiß und trocken ist und zu trinken fordert; Laertes soll deshalb die Gänge heftiger machen.

So ist Hamlet durch seine Feinde, die er selbst dazu aufgerufen und denen er sich selbst in die Hände geliefert, von allen Seiten umgarnt. Ein Entrinnen scheint nicht mehr möglich; und geschähe es trotzdem, — diese Feinde würden neue und immer neue Wege ausfinden, um ihr Ziel zu erreichen. Ein Mittel gäbe es noch für Hamlet, alle diese schwarzen Pläne zu zerreißen und selbst jetzt vielleicht noch als Sieger aus dem Kampfe hervorzugehen; aber wir wissen bestimmt: Hamlet wird es nicht ergreifen. So ist denn der Tod für ihn zur unvermeidlichen Notwendigkeit geworden: wir stehen vor der tragischen Katastrophe.

Mit der zu diesem düsteren Ausblick stimmenden Nachricht von dem rührenden Ende Opheliens schließt der vierte Akt.

5. Die Katastrophe.

Im fünften Akte vollzieht sich die Lösung der dramatischen Verwickelung durch den tragischen, zugleich auch die Gegner vernichtenden Untergang Hamlets.

Die erste Scene auf dem Kirchhofe bildet die stimmungsvolle Einleitung hierzu; indem sie die Seele mit den Schauern des Todes erfüllt, bereitet sie in ähnlicher Weise auf die erschütternden Ereignisse des Ausgangs vor, wie die Terrassenscenen des ersten Akts auf die schreckensvolle Enthüllung, welche der dramatischen Handlung den Anstoß gegeben.

Die beiden Totengräber graben das Grab der Ophelia. Durch ihren Beruf sind sie an dies Geschäft gewöhnt und die Gewohnheit hat ihr Gefühl abgestumpft; sie reden davon in gleichgültigem Tone, machen gelegentlich ihre Witze dazu und verrichten ihre Arbeit in derber Handwerksart, — ein Kontrast, der einerseits den Vorgang selbst, dessen tragischen Anlaß wir kennen, um so schauerlicher erscheinen, andererseits aber die späteren sensitiven Betrachtungen Hamlets über den Tod um so schärfer sich abheben läßt.

Im englischen Text werden die Totengräber als „Clowns" bezeichnet; allein trotzdem und trotz ihrer Wortverdrehungen und Witze dürfen sie nicht als Spaßmacher aufgefaßt werden. Das Wort clown heißt überhaupt nicht Spaßmacher; vielmehr bedeutet es, ganz entsprechend unserem deutschen Wort „Tölpel" (ursprünglich Dörfer [1]), zunächst Bauer, dann überhaupt bäurische, plumpe, ungebildete Leute niederen Standes, denen ein gewisser Mutterwitz eigen sein kann, die aber im schroffen Gegensatze stehen zu der höfischen Aristokratie mit ihren feinen Sitten und Manieren, ihrer angelernten Bildung und ihrem aufgeklärten Verstande [2]). Der Zweck, den der Dichter mit den Clowns

[1]) Vgl. Kluge, Etymologisches Wörterbuch u. d. W. Tölpel.

[2]) Vgl. James A. H. Murray, A new English Dictionary on historical

verfolgt, geht stets dahin, eine Kontrastwirkung hervorzubringen, durch ihre plumpe, stumpfe Art irgend eine feinere oder auch überfeinerte Empfindung, Denkweise, Lebensform desto deutlicher heraustreten zu lassen. Da aber die Aristokratie in ihrem Standeshochmute solche bäurischen Leute lächerlich zu finden und sich über sie lustig zu machen pflegt, so erklärt es sich, daß der Dichter in seinen, in den aristokratischen Kreisen spielenden Stücken die tölpische Art der Clowns, den Vorstellungen dieser Kreise entsprechend, manchmal übertreibt und hierdurch eine komische Wirkung erzielt. Allein diese steht doch immer nur in zweiter Linie, die Hauptsache ist und bleibt der Kontrast.

Bei den Clowns im Hamlet ist es auf eine komische Wirkung überhaupt nicht abgesehen; sie sollen weder Heiterkeit hervorrufen, noch selbst lächerlich gemacht werden. Letzteres zeigt sich schon darin, daß in dem Gespräche mit Hamlet nicht der Aristokrat, sondern der Clown mit seinen kecken Reden und Silbenstechereien die Oberhand behält, was denn Hamlet zu dem Worte Anlaß gibt, das Zeitalter sei so raffiniert geworden, daß der Bauer [3]) dem Hofmann auf die Fersen trete. Sie dienen hier lediglich dazu, durch die stumpfe Gleichgültigkeit, mit der sie dem Tode gegenüber stehen, die oben bezeichneten Kontrastwirkungen hervorzurufen. So sind sie auch keineswegs in lustiger, sondern in dumpfer, ernster Stimmung; ihre Wortverdrehungen bezeichnen nur ihren Bildungsstand und ihre Witzworte sind keine Späße, sondern haben einen sehr ernsten Hintergrund. Wenn ihnen auch der einzelne Todesfall keinen Schauer mehr einflößt, so kennen sie doch den Ernst des Todes überhaupt und geben dem in ihrer Weise Ausdruck. Wenn ihnen der Totengräber der älteste Edelmann ist, der Adams Profession fortsetzt, so liegt darin, daß vor *ihm* alle Rangunterschiede verschwinden; und wenn er fester baut als Maurer und Zimmermann und seine Häuser bis zum jüngsten Tage währen, so sagt dies,

---

principles, Vol. VI, Oxford 1891, u. d. W. Clown. Das Wort kommt auch in friesischen und niederdeutschen Dialekten vor und hat mit dem lateinischen Colonus, wovon man es ableiten wollte, wohl nichts zu thun; die Urbedeutung scheint: Klumpen, Klotz zu sein. Man sehe die hübsche Schilderung, welche Bischof Earle in seiner Microcosmography 1628 von dem „plain country fellow or down right Clown" entwirft, bei Drake, Shakespeare and his times I. 120 ff. — Eine ganz andere Figur als der Clown ist bei Shakespeare der Narr, der fool; vgl. die beiden Aufsätze von J. Thümmel, über Shakespeares Narren im Sh.-Jahrb. IX, 87 ff., und über Shakespeares Clowns das. XI, 78 ff. (auch abgedruckt in des Verfassers Buch: Shakespeare-Charaktere, 2. Aufl. 1. Band, Halle 1887), der indes den Kreis der Clowns zu weit ausdehnt, wenn er auch Figuren wie die Genossen Falstaffs, die Junker in „Was ihr wollt" und dergl. dazu rechnet. Nicht scharf genug unterschieden werden clown und fool bei Delius, Ueber die Figur des Narren in Shakespeares Dramen (Kölnische Zeitung 1860 Nr. 41 u. 42). Wenn Hamlet in der Scene mit den Schauspielern III, 2 denjenigen, that play your clowns (nicht: „die bei euch den Narren spielen", wie Schlegel übersetzt), gewisse schauspielerische Unarten vorwirft und hinzufügt: „das beweist einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren (fool), der es thut", so bezieht sich dieses „Narr" nicht auf die Rolle, sondern auf die Person des Schauspielers, der sich durch solche Unarten selbst als Narr erweist, sich selbst dazu macht.

[3]) „The peasant", das ist eben der Clown. Vgl. zu der Stelle oben S. 43 f. Anm. 25.

daß der Tod das allein Dauerhafte ist in dieser veränderlichen Welt. Ebenso liegt dem melancholischen Liede des ersten Totengräbers der Gedanke an die Vergänglichkeit alles Irdischen zu Grunde. Alles also Gedanken, welche von denen Hamlets nicht so weit abstehen, nur daß sie in derberer Weise ausgedrückt werden und daß die einzelne Erscheinung des Todes ihr Gefühl nicht erregt, weil sie eben *hieran* gewöhnt sind.

Das Plumpe und Stumpfe der beiden Figuren darf daher bei der Darstellung nicht übertrieben und nicht ins Possenhafte gezogen werden; der Eindruck muß ein durchaus ernster bleiben. Es ist eine arge Verfehlung gegen den Geist der Tragödie, wenn diese berühmte Scene, wie das auf der Bühne leider öfters vorkommt, zu einer auf Erregung der Lachmuskeln berechneten Possenreißerei herabgewürdigt wird. Den Darstellern der beiden Rollen seien aufs dringendste die goldenen Worte empfohlen, die Hamlet III, 2 über die Schauspieler sagt, „die bei euch den Clown spielen“ [4]).

Seiner melancholischen Neigung folgend besucht Hamlet diese Stätte des Todes. Das offene Grab und die aufgeworfenen Schädel machen auf ihn, den feinfühligen Melancholiker, einen tiefen Eindruck und regen seine Phantasie zu Betrachtungen an über die Vergänglichkeit und Nichtigkeit aller irdischen Dinge. Die Schauerlichkeit dieser Vorstellungen flößt ihm aber auch wieder ein gewisses Behagen ein (vgl. oben S. 151), dem er durch die Unterhaltung mit dem Totengräber über sein Gewerbe weitere Nahrung zu geben sucht. Dies Behagen und die dahinter stehende Empfindung für die ernste Größe des Todes reizen ihn dann weiterhin zu launiger Verspottung einer Philosophie, die die Geheimnisse des Todes in materialistischer Weise glaubt ergründen zu können (vgl. oben S. 190 ff.).

Es folgt dann das Leichenbegängnis der Ophelia mit den hartherzigen Worten des zelotischen Priesters, der rührenden Trauer der Königin und dem wilden Ausbruch des Schmerzes und Rachezorns des Laertes. Wie Hamlet hierdurch gereizt und selbst zur Leidenschaft entflammt wird, wie es zum Kampfe zwischen beiden in dem Grabe kommt, wie sie dann von einander getrennt werden, das ist bereits oben S. 202 ff. geschildert worden. Dieser Ringkampf zwischen Hamlet und Laertes in dem Grabe ist das Vorspiel zu dem tödlichen Fechtkampfe, der beide bald dem Grabe wirklich zuführen soll. Der König, dessen Plan durch die Leidenschaft der beiden Gegner beinahe wiederum gestört worden wäre, tröstet sich mit den Worten:

---

[4]) Vgl. oben Anm. 2 a. E. Sehr richtig bemerkt J. *Russell Lowell* zu der Totengräberscene: „This grave-diggers' scene always impresses me as one of the most pathetic in the whole tragedy. That Sh. introduced such scenes and such characters with deliberate intention and with a view to artistic relief and contrast, there can hardly be a doubt. I find the springs of the profoundest sorrow and pity in this hardened indifference of the grave-diggers, in their careless discussion as to whether Ophelia's death was by suicide or no, in their singing and jesting at their dreary work. We know who is to be the guest of this earthen hospitality. — how much beauty, love and heart-break are to be covered in that pit of clay.“ (*Furness*, Var. Ed. III, 385 f.)

Bald werden wir der Ruhe Stunden sehn,
So lang muß alles mit Geduld geschehn.

Die zweite Scene, welche in der That auch dem Könige die Stunden der Ruhe, der ewigen Ruhe, bringen soll, beginnt mit der Erzählung Hamlets über die Reiseerlebnisse. Es ist schon bemerkt, daß diese Erzählung hier durchaus nicht an ihrem Platze ist. Die Sache ist vorüber, der Zuschauer hat kein Interesse mehr dafür und der dem Ende zutreibende Gang der Handlung wird in störender Weise dadurch aufgehalten. Indes gibt die Vergegenwärtigung der Schurkerei des Königs Hamlet nochmals Anlaß seiner Rache zu gedenken. Er spricht es jetzt selbst aus, daß schon die Selbsterhaltung ihren Vollzug fordert und daß ihm nur eine kurze Frist noch gelassen ist. Aber wiederum kommt er über Worte nicht hinaus und gibt damit die letzte Möglichkeit seiner Rettung preis. So bewahrheitet sich auch an ihm das Wort des Patroklus in Troilus III, 3:

In Ohnmacht unterlassen das Notwend'ge,
Heißt eine Vollmacht zeichnen der Gefahr,
Und heimlich faßt Gefahr uns wie ein Fieber,
Auch wenn wir müßig in der Sonne sitzen.

Denn schon erscheint Osrick, um ihm die Einladung des Königs zu dem verhängnisvollen Fechtspiel zu überbringen, — wie er einst den König zu dem Schauspiel hatte laden lassen. Hamlet verspottet den Höfling, doch nimmt er die Einladung an, obgleich ihm übel ums Herz ist und eine innere Stimme ihm sagt, daß er diesmal den Ränken des Königs nicht entgehen werde. Indes in seinem Fatalismus trotzt er allen Vorbedeutungen. Und was ist ihm auch schließlich das Leben? „Da niemand etwas zu eigen hat von dem, was er verläßt, was liegt daran, es früh zu verlassen?[5]) Bereit sein ist alles."

Der Hof erscheint. Zunächst erbittet Hamlet die Versöhnung des Laertes wegen des Angriffs im Grabe und der Tötung seines Vaters und dieser gewährt sie einstweilen mit heuchlerischer Miene. Darauf rüstet man das Fechtspiel in der heimlich verabredeten Weise. Laertes nimmt unbemerkt das nicht abgestumpfte, vergiftete Rappier, der König bereitet den Giftbecher unter Worten der Liebe und Teilnahme für Hamlet. Das Fechten beginnt. Zweimal trifft Hamlet den Laertes; der König wird unruhig und läßt Hamlet den Becher reichen. Dieser lehnt ab, aber die Königin, liebevoll um den Sohn besorgt, trinkt den tödlichen Trunk auf Hamlets Glück. Ein dritter Gang bleibt resultat-

[5]) Since no man has aught, of what he leaves, what is 't to leave betimes? So die Lesart der Folio, während die der 2. Quarto lautet: Since no man of ought he leaves, knowes, what is 't etc. Der letzteren folgt die Schlegelsche Uebersetzung: „da kein Mensch weiß, was er verläßt" u. s. w. Daß hier indes die Lesart der Folio die richtige ist, scheint mir aus einer bisher nicht beachteten Stelle in A Lover's Complaint Strophe 35 hervorzugehen, wo der gleiche Gedanke ausgesprochen ist:

But o, my sweet! What labour is 't to leave
The thing we have not, mastering what not strives?

los; aber nun nimmt Laertes, dem einen Augenblick das Gewissen geschlagen, durch Hamlets Wort, daß er ihn zum Besten halte, gereizt, seine ganze Kraft und Geschicklichkeit zusammen und führt gegen jenen den verderblichen Stoß.

Bis hierher ist die Sache nach dem Plan des Königs und seines Helfershelfers verlaufen; das Ziel scheint erreicht, Hamlet ist auf den Tod getroffen. Aber jetzt, im letzten Augenblick, ändert sich mit einem Male die Situation und ein Moment tritt in Wirksamkeit, das jene beiden trotz aller feinen Berechnung bei ihrem Plane nicht in Anschlag gebracht hatten: Hamlets wilde Leidenschaft, das „Gefährliche" in ihm, das sie gegen sich wach gerufen, dem sie selbst die Mittel bereitet und gerade noch Zeit gelassen haben, um sich mit seiner ganzen Gewalt gegen sie selbst zu wenden.

Auch für den Zuschauer, der das Bisherige hatte kommen sehen, tritt damit eine neue, überraschende Wendung ein, durch welche die Spannung unmittelbar vor dem Schlusse des Stücks noch einmal aufs höchste gesteigert wird.

Hamlet fühlt sich durch den Stoß des Laertes verwundet; er erkennt sofort, daß der Gegner sich gegen die Verabredung einer spitzen Klinge bedient hat, und kann bei dessen kurz zuvor (V, 1) gezeigter Feindseligkeit an der schlimmen Absicht nicht zweifeln (man sieht, wie eng auch hier alle Vorgänge verknüpft sind). Das ist Verrat! ruft es in ihm, und dieser verräterische, hinterlistige Angriff auf seine Person trotz der kaum erst geschlossenen Versöhnung entzündet alsbald seine Wut und treibt ihn zu gewaltiger Reaktion gegen den Angreifer. Statt todesmatt hinzusinken, wie wohl erwartet war, stürmt er im Nu, sein Rappier in der Linken, auf den treulosen Gegner und entreißt dem Ueberraschten mit einem kräftigen Ruck die gefährliche Waffe. Dieser, wehrlos gemacht und die Gefahr erkennend, in die er plötzlich versetzt ist, sucht mit aller Anstrengung sich seiner Waffe wieder zu bemächtigen. So entsteht an Stelle des bisherigen regelrechten Zweikampfs ein wildes Ringen, ein Handgemenge zwischen den beiden, in welchem Laertes nicht das eigene, von Hamlet mit aller Kraft festgehaltene, sondern nur dessen Rappier zu erlangen vermag [6]).

[6]) So ist meines Erachtens dieser wichtige Vorgang zu denken und zu spielen, den die Folioausgabe nur mit der kurzen (auf Laertes' Worte: „Have at you now" folgenden) Bühnenweisung bezeichnet: „In scuffling they change rapiers". In der 1. Quarto lautet die entsprechende Weisung: „They catch one anothers rapiers, and both are wounded"; in der 2. Quarto fehlt jede Angabe darüber. Diese lückenhaften Andeutungen haben eine große Meinungsverschiedenheit über das Motiv und die Art des Rappierwechsels zur Folge gehabt. Viele sehen die Sache als bloßen Zufall an, der sich in der Hitze des Gefechts ereigne, als ein Schicksalswerk, wobei das Wie? unaufgeklärt bleibt. Nach Tiecks Meinung würden in den Pausen zwischen den einzelnen Gängen die Rappiere auf einen Tisch gelegt und beim Wiederergreifen käme — auf Veranlassung des Königs, der auch den Mitwisser des Verrats vernichten wolle, — eine Verwechselung vor. Andere, wie v. Friesen (Sh.-Jahrb. IV, 374 ff.), sind der Ansicht, es handle sich bei dem Rappierwechsel um ein kommentmäßiges Fechtmanöver, durch welches Hamlet seinen Gegner entwaffne, worauf er ihm die eigene Waffe biete (das sog. Desarmieren mit der linken Hand) oder aber Laertes nach der anderen Waffe greife. Von seiner Verwundung soll Hamlet gar nichts merken. Allen diesen Deutungen steht aber die, offenbar der Spielweise zu Shakespeares Zeit entsprechende

Der König ruft erschreckt: „Trennt sie, sie sind in Wut“ [7]). Aber Hamlet entgegnet: „Nein, noch einmal!“ und er zwingt den Laertes, indem er mit der erbeuteten Waffe wieder auf ihn eindringt, sich ihm zu einem nochmaligen Gange zu stellen, in welchem er ihn nun mit seinem eigenen spitzen, vergifteten Rappier durchstößt [8]).

In diesem Augenblick sinkt auch die Königin um, und während sie sterbend ruft, daß sie vergiftet sei, bringt Laertes, in der eigenen Schlinge gefangen und durch die jetzt mächtig erwachende Stimme des Gewissens getrieben, den

---

Bühnenweisung der 1. Folio entgegen, wonach sich der Waffenwechsel „in scuffling“ vollzieht, d. h. nicht, wie Schlegel irreleitend übersetzt hat: „in der Hitze des Gefechts“, wobei an den regelrechten Zweikampf gedacht wird, auch nicht, wie Tieck sagt: „in der Verwirrung“, sondern es heißt: in der Rauferei, im Handgemenge (vgl. Anton. u. Kleop. I, 1: in the scuffles of great fights). Das kunstgerechte Fechten hat also nach dem Stoße des Laertes ein Ende gefunden, beide Gegner sind handgemein geworden und dies setzt voraus, daß Hamlet, wie auch der in der folgenden Anmerkung zu besprechende Ausruf des Königs beweist, in Wut und Leidenschaft geraten ist, was wieder nur die Folge seiner Verwundung und der Erkenntnis des Verrats sein kann. Hamlet will sich in seiner leidenschaftlichen Erregung der kommentwidrigen Waffe bemächtigen, um sie gegen den Verräter zu kehren. So allein erhält der Vorgang eine seiner dramatischen Bedeutung entsprechende Gestalt, indem er sich als einen aus Hamlets tiefstem Naturell entspringenden Akt der Leidenschaft darstellt; so allein führt er in folgerichtiger, innerlich motivierter Weise den tragischen Schluß des Stückes herbei, und so allein kann er, und damit der Schluß des Stückes selbst, auch auf der Bühne zu dramatischer Wirksamkeit gelangen und einen großen Eindruck hervorrufen. Dem Charakter unserer Tragödie und der Bedeutung unseres Dichters wäre es dagegen wenig angemessen, wenn der Ausgang, der schließliche Vollzug der Rache, lediglich durch einen blinden Zufall (like the catastrophe of the old comedy, wie der Dichter selbst, Lear I, 2, spottet) oder durch ein elegantes Fechtkunststück herbeigeführt würde, bei dem Hamlets individuelle Persönlichkeit gar keine Rolle spielte. Da konnte man freilich, wie Rapp, Bulthaupt u. a., davon sprechen, daß der Schluß des Stückes kleinlich, untragisch, widerlich, daß es ein Lustspielschluß sei, — Anschauungen, die mit der Erkenntnis, daß der Rappierwechsel eine im Charakter Hamlets begründete That höchster Leidenschaft ist, von selbst hinfällig werden.

[7]) „Part them! they are incens'd.“ Die Schlegel'sche Uebersetzung: „Trennt sie, sie sind erhitzt“ läßt den wahren Sinn dieser Worte nicht erkennen und hat viel zu dem Mißverständnis beigetragen, bezw. ist selbst daraus hervorgegangen, als ob es sich bei dem Rappierwechsel bloß um einen heftigen, hitzigen Fechtgang handele. Allein to incense bezeichnet niemals eine körperliche Erhitzung oder Heftigkeit, sondern stets nur eine Entzündung der Leidenschaft. So sagt der König in IV, 5 zu dem erregten Laertes: Tell me, Laertes, why thou art thus incens'd; in V, 2 spricht Hamlet von den fell-incensed points of mighty opposites. Wenn daher an unserer Stelle der König sagt: they are incens'd, so heißt dies, daß die Gegner in Wut und Leidenschaft gegen einander geraten sind und nicht mehr nach den Regeln der Kunst fechten, sondern mit ganzer körperlicher Gewalt auf einander eindringen. Deshalb eben ruft er: „Trennt sie!“ ebenso wie V, 1 bei ihrem Kampf im Grabe: „Pluck them asunder!“

[8]) Hamlet verwundet den Laertes in seiner leidenschaftlichen Erregung offenbar viel schwerer, als er selbst vorher von Laertes verwundet worden war. Laertes sinkt daher sofort um und stirbt noch vor Hamlet, während bei diesem die durch einen kunstgerechten Fechtstoß beigebrachte Wunde an sich eine leichte war, so daß er zunächst seine Kraft behält und nur das Gift allmählich den Tod herbeiführt.

ganzen niederträchtigen Handel an den Tag: Alles „des Königs Schuld, des Königs!“ [9])

So ist denn dem König, der alles aufs sicherste angelegt zu haben glaubte, der bis zuletzt seine heuchlerische Rolle festgehalten, plötzlich durch sein eigenes Werkzeug die Larve abgerissen. Er hatte, entgegen seiner sonstigen Art, sich einem Dritten anvertraut und — ein zweiter Fehler in seinem Plan — nicht mit dessen Gewissen gerechnet. Offen steht er vor Hamlet und vor aller Welt als Mörder da. Hamlets Leidenschaft aber ist durch das Bekenntnis des Laertes, durch die Kunde, daß der König ihm selbst heimtückisch das Leben geraubt, zu heller Raserei gesteigert, und diese treibt ihn mit der elementaren Gewalt, die wir an ihm kennen, denjenigen zu vernichten, der ihm hier als sein Mörder und zugleich als der Mörder seines Vaters und seiner Mutter von Angesicht zu Angesicht gegenüber steht. Mit den Worten:

Die Spitze auch vergiftet?
So thu' denn, Gift, dein Werk!

stürzt er sich wütend und ohne Besinnen auf den König und ersticht ihn mit einem gewaltigen Stoße; ja, um ihn seine ganze Schurkerei selbst kosten zu lassen, zwingt er den Sterbenden, als ob er ihn doppelt töten wollte, auch noch den Giftbecher auszutrinken:

Die gleichwägende Gerechtigkeit
Setzt uns den Becher an die eignen Lippen,
Den wir vergiftet [10]). —

So hat Hamlet im letzten Augenblick seines Lebens die That noch vollbracht, zu der er bisher den Entschluß nicht hatte finden können: zugleich mit

[9]) Bulthaupt II, 257 bemängelt diese „eilfertige Reue“ des Laertes nach seiner That und sieht darin eine Bestätigung seiner Ansicht, daß der von Laertes verübte Meuchelmord mit dessen Charakter psychologisch nicht vereinbar sei. Indes sind auch dies ganz unbegründete Vorwürfe. Wie durch das heimtückische Vorgehen des Laertes der höchste Grad blinder Racheleidenschaft gekennzeichnet werden soll, so beruht es andererseits auf höchster psychologischer Wahrheit, daß, wenn sich die schlimmen Folgen einer solchen Leidenschaft einstellen, sofort auch die Ernüchterung und damit die Reue eintritt. — Nach Anderen soll umgekehrt der Ausgang des Stücks deshalb auf bloßem Zufall beruhen, weil Laertes sein Bekenntnis ebenso gut einige Augenblicke früher hätte ablegen und dann Hamlet seine Rache, ohne selbst unterzugehen, hätte vollziehen können. Hierbei wird aber die tiefe psychologische Wahrheit verkannt, daß wilde Leidenschaft nicht vor, sondern erst nach ihrer Befriedigung in Reue umzuschlagen pflegt. Ein Bekenntnis des Laertes, ehe er den tödlichen Stoß geführt, wäre ganz unmotiviert; es wäre aber auch wirkungslos, da, wie sich gleich zeigen wird, Hamlet gerade erst dadurch, daß er selbst getroffen ist, zur Vollziehung der Rache getrieben wird. Wie wenig ist doch der große Dichter noch verstanden worden!

[10]) Macbeth I, 7. — Das Motiv, Hamlet durch einen Waffenwechsel das Mittel zur Rache in die Hand zu geben, fand der Dichter schon in der Hamlet-Sage vorgebildet und es ist möglich, daß er hieraus die Anregung zu der ganzen Idee mit dem Fechtspiel geschöpft hat. Bei Saxo wie bei Belleforest vertauscht nämlich Hamlet vor dem Vollzug der Rache sein von den Höflingen bei dem Gelage unbrauchbar gemachtes Schwert mit dem des Königs und bringt dann diesen, der sich nun mit dem Schwerte Hamlets vergeblich zu wehren sucht, mit seinem eigenen Schwerte um.

dem an ihm selbst begangenen Verbrechen hat er den Mord seines Vaters gerächt und so das Gebot des Geistes zur Erfüllung gebracht. Aber er vermochte es nur um den Preis seines eigenen Lebens, seines eigenen tragischen Untergangs. Er selbst mußte bereits tödlich getroffen sein, so daß alle Momente, die ihn bisher an der That gehindert hatten, ihre Wirksamkeit verloren, ein weiteres Aufschieben aber unmöglich wurde. Er mußte offen und unverhüllt vom Könige in seiner eigenen Person getroffen sein, so daß seine wilde, unmittelbar zur That drängende Leidenschaft gegen diesen entfesselt wurde. Er mußte dem Könige in diesem Moment von Angesicht zu Angesicht gerüstet gegenüber stehen, so daß seine Leidenschaft alsbald, ehe sie verrauchte, in der Vollführung der That sich entladen konnte. Diese Bedingungen hatten sich als folgerichtiges Ergebnis alles Vorangegangenen in der letzten Scene zusammengefunden; hier endlich war die Situation gegeben, in welcher bei Hamlets Naturell die That für ihn möglich, damit aber auch notwendig war, und so erfolgt denn diese That, zu der er berufen war und von der er eben noch weiter entfernt schien als je, nicht, wie man so häufig gesagt hat, als ein Werk des Zufalls, sondern mit höchster Konsequenz und psychologischer Notwendigkeit. Die Tötung des Königs durch den tödlich getroffenen Hamlet im letzten Augenblick seines Lebens: das ist die folgerechte Lösung des tragischen Konflikts.

Die Zeit im letzten Augenblick gestaltet
Die Dinge all' nach ihrem eil'gen Zweck,
Und im Entschwinden oft entscheidet sie,
Was lang Verfahren nicht zu schlichten wußte [11]).

Damit aber ist Hamlets Kraft gebrochen. Die Wirkung des Giftes macht sich geltend und er stirbt, ohne daß er der Mit- und Nachwelt sich und seine Sache erklären könnte. Dies für ihn zu thun, ist sein letzter Auftrag an Horatio; für ihn selbst ist der Rest — Schweigen.

So feiert der Tod ein stolzes Fest. Vier Leichen bedecken den Boden, alle das tragische Opfer ihrer eigenen, durch ihren Charakter bedingten Handlungen, deren Folgen sie nicht erkannt oder nicht beachtet hatten.

Mit dem Einzuge des Fortinbras und der Aussicht, daß dieser starke Held das verwaiste Reich unter seinen Scepter nehmen wird, schließt das Stück.

---

[11]) Liebes Leid und Lust V, 2:

The extreme part of time extremely forms
All causes to the purpose of his speede,
And often, at his very loose, decides
That which long process could not arbitrate.

Diese, auf den Ausgang unserer Tragödie so vortrefflich passende Stelle habe ich bisher noch nicht befriedigend übersetzt gefunden und daher im Obigen selbst einen Versuch damit gemacht.

Sechzehntes Kapitel.

Plan, Idee und tragischer Charakter des Stücks.

Werfen wir nun noch einen Rückblick auf die dramatische Handlung, um den Plan, nach welchem sie aufgebaut ist, und die Gedanken, die ihr zu Grunde liegen, zu erkennen.

Goethe hat den schon früher berührten Ausspruch gethan: „Der Held hat keinen Plan, aber das Stück ist planvoll.“ Noch weiter gehend ist aber zu sagen: gerade auf der Planlosigkeit des Helden beruht der Plan des Stücks. Der Gang der dramatischen Handlung ist dadurch bedingt, daß Hamlet in seinem ganzen Verhalten niemals einem bestimmten Plane folgt, nie ein festes Ziel im Auge hat, dem er in vorbedachter Weise und mit vorbedachten Mitteln zustrebte.

Dies gilt zunächst für sein Verhalten gegenüber der Rache. Hier hat er nicht nur keinen Plan, sondern er thut bis zur Katastrophe überhaupt nichts dafür, ja er hat niemals den ernsten Vorsatz, etwas dafür zu thun. In diesem rein passiven Verhalten Hamlets besteht allerdings nicht die dramatische Handlung. Das fortgesetzte Aufschieben der Rache mußte zur Motivierung seiner Passivität dramatisch dargestellt werden, allein aus diesen negativen Vorgängen und den sie begleitenden Reflexionen ergeben sich keine weiteren Folgen, sie bringen keine Gefahr für Hamlet und sie stürzen ihn nicht in die Katastrophe. Dies alles kann nach dem Kausalitätsgesetz nur durch positive Handlungen herbeigeführt werden und nur in solchen, an denen unsere Tragödie wahrlich keinen Mangel leidet, kann ihr eigentlicher Inhalt, die tragische Entwicklung bestehen. Das erste Erfordernis für das Verständnis des Stücks ist, sich darüber klar zu sein, daß es nicht ein bloßes Gedankentrauerspiel und seine Handlung nicht eine negative ist. Wohl aber beruht der Plan desselben insofern auf der planlosen Unthätigkeit und dem Widerstreben Hamlets gegen die Rache, als dieses Verhalten die Voraussetzung bildet für alles, was im Stücke wirklich geschieht, und als eben deshalb die Rache, die Hamlet von sich aus nicht vollziehen will, ihm gegen seine Neigung durch die Ereignisse abgedrungen werden muß.

Wenn sich aber Hamlet seiner Rachepflicht gegenüber auch passiv verhält, so ist er deshalb doch kein unthätiger Held. Es ist nicht wahr, was so häufig gesagt worden ist, daß wir von ihm nur Gesinnungen und Reflexionen zu hören, aber keine Handlungen zu sehen bekommen; im Gegenteil, er handelt im Stücke sehr viel und sehr energisch, nur sind seine Handlungen eben nicht auf das gerichtet, was die Kritik eigensinnig von ihm verlangt und worüber sie alles andere bisher aus dem Auge gelassen hat [1]). Aber gerade diese aktiven Handlungen

[1]) So wenn Vischer, Sh.-Jahrb. II, 138, der Behauptung Rümelins gegenüber, daß sich wahnsinnig stellen auch ein Handeln sei, bemerkt: „Wir Andern meinten, da,

Hamlets, welche in Wahrheit den Inhalt des Stücks ausmachen, geschehen ebenfalls planlos, ohne Vorbedacht, und diese Planlosigkeit ist es, auf welcher sich der Gang der dramatischen Handlung aufbaut, auf welcher positiv der Plan des Stücks basiert.

Hamlet handelt seinem Naturell gemäß nur sporadisch, auf Grund momentaner, leidenschaftlicher Impulse, ohne lange Ueberlegung und stets nur zur Erreichung nächstliegender Zwecke, mit deren Herbeiführung seine Aktivität alsbald wieder zur Ruhe kommt. Niemals faßt er weitere Ziele ins Auge, nirgends ist bei ihm eine vorher überlegte, planmäßig in einander greifende Handlungsreihe zu finden, immer bedarf es, wenn er eine Thätigkeit verrichtet hat, einer neuen Anregung, um ihn wieder in Bewegung zu setzen. So ist ihm gleich der Entschluß zu seiner ersten Aktion im Stück, zur Annahme des wunderlichen Wesens, durch eine momentane Wahrnehmung eingegeben und er spielt diese Rolle, ohne einen weiter reichenden Plan damit zu verbinden. Weiter tritt dies hervor bei der Veranstaltung des Schauspiels, der Strafrede

---

wo handeln heißt: einen Mörder niederstoßen, sei sich wahnsinnig stellen . . . doch eben kein Handeln." Aber wer sagt denn, daß hier Handeln nur im Niederstoßen des Mörders bestehe? Dramatisches Handeln, und darum allein handelt es sich hier, ist doch wohl jede auf dem Willen beruhende Thätigkeit, die äußere Wirkungen nach sich zieht. — Daher sind denn auch alle Vorwürfe, welche man wegen der Negativität der Handlung oder wegen der Passivität des Helden vom ästhetischen Standpunkt aus gegen unser Stück erhoben hat, ebenso unbegründet, wie die Bemühungen, diese angeblichen Mängel zu erklären und zu rechtfertigen (s. oben S. 134 f.), überflüssig sind. Wenn man dabei den Satz des Aristoteles (Poetik c. 14) heranzog, daß von allen Möglichkeiten der tragischen Handlung die die schlechteste sei, wenn eine Person wissentlich eine schwere That ausführen will, sie aber doch nicht ausführt, so hat dieser Satz, abgesehen von anderen Gründen, schon um deswillen mit unserer Tragödie gar nichts zu thun, weil eben Hamlet niemals den ernsten Vorsatz hat, die Rache zu vollziehen. — Aus gleichen Gründen ist es auch irrig, wenn viele Kritiker, wie Gervinus, Köstlin, Baumgart, Prölß, Semler u. a. meinen, daß in den, in dem aufgeführten Schauspiel III, 2 vorkommenden Versen:

Doch ein Entschluß wird oft von uns gebrochen,
Der Vorsatz ist ja der Erinn'rung Knecht,
Stark von Geburt, doch bald durch Zeit geschwächt,

oder daß in den Worten des Königs zu Laertes IV, 7:

Was man will thun,
Das soll man, wenn man will; denn dies Will ändert sich,
Und hat so mancherlei Verzug und Schwächung,
Als es nur Zungen, Hände, Fälle gibt, —

das Thema des Stückes angegeben und darin eine Anspielung auf Hamlets Verzögerung der Rache, eine Spitze gegen diesen selbst enthalten sei. Hier ist überall ein von Haus aus ernster Wille vorausgesetzt, der bei Hamlet gerade fehlt. Zudem ist es nicht die Art unseres Dichters, den seinen dramatischen Figuren in den Mund gelegten Worten Bedeutungen unterzulegen, von denen diese selbst nichts wissen können. Wenn Bulthaupt II, 275 in der letzteren Stelle den „tragischen Richtspruch" sieht und dazu bemerkt: „sogar das schuldige Opfer sagt dem zögernden Vergelter, was er zu thun gehabt hätte und worin seine tragische Kollision beruht", — so ist das so undramatisch und unshakespearisch gedacht wie möglich.

an die Mutter, der Tötung des Polonius, der Unterschiebung des falschen Briefes, der Rückkehr von der englischen Reise, und in solcher Weise vollzieht er schließlich auch die Rache an dem König. Alles dies sind kurze, stoßartige Aktionen, zu denen ihn der Moment anregt, die er im Momente ausführt und die unter sich ohne Verbindung sind.

Es ist klar, daß bei solcher Aktionsweise der Held zur Führung der dramatischen Handlung nicht im stande ist. Zur Herstellung des Zusammenhangs und zur Ermöglichung einer dramatischen Entwickelung mußten daher weitere Momente in die Handlung eingreifen, welche stets neu erregend auf ihn einwirken und ihn so von Aktion zu Aktion führen. Hamlet ist zwar nicht, wie man öfters gesagt hat, ein retardierender Held, wohl aber ein Held ohne eigene Initiative, der das Spiel nur vorwärts treibt, wenn es ihm von anderer Seite gebracht wird.

Diese Ergänzung hat nun der Dichter in höchst kunstvoller Weise gegeben in der Gegenaktion des Königs und der von diesem zu seinen Zwecken benutzten Werkzeuge.

Auch der König verfolgt in dem Stücke von Hause aus keinen bestimmten Plan; er glaubt sich zunächst in voller Sicherheit und wünscht, daß alles so bleibe, wie es ist. Erst durch die Handlungen Hamlets und den Eindruck, den diese auf ihn machen, wird er selbst zur Thätigkeit aufgerufen und zwar in der Weise, daß jede Handlung Hamlets eine Gegenmaßregel seinerseits zur Folge hat. Eben diese Gegenmaßregeln des Königs sind es dann, welche je wieder Hamlet den Anlaß zu einer neuen Aktion geben, und die dramatische Entwicklung vollzieht sich so Zug um Zug, in fortwährendem Wechsel von Aktion und Gegenaktion, welche wie die Zähne zweier Räder in einander greifen, bis sie schließlich in dem Untergange Hamlets und des Königs ihr gemeinschaftliches Ziel finden. Unterstützend greift in diesen Wechsel von Aktion und Gegenaktion ein die Nebenhandlung, der Bruch Hamlets mit Ophelia und seine Folgen, indem sie teils die Motive jener verstärkt, teils zu neuen Aktionen und Gegenaktionen Anlaß gibt und so das Ganze reichhaltiger und mannigfaltiger gestaltet.

Wie konsequent der Dichter nach diesen Gesichtspunkten die Handlung aufgebaut hat, wie geschlossen sich deren einzelne Glieder an einander reihen und wie energisch in dieser Weise die Entwickelung trotz aller Breite der Ausführung fortschreitet, das zeigt sich in überraschender Weise, wenn man sich die dramatischen Vorgänge, auf ihre einfachsten Bestandteile reduziert, in ihrer Aufeinanderfolge und ursächlichen Verbindung übersichtlich vergegenwärtigt. Die folgende Aufstellung, gewissermaßen der Grundriß der ganzen Komposition, möge dies veranschaulichen.

Aus der Enthüllung und dem Rachegebot des Geistes, als dem erregenden Moment der Haupthandlung (A), und der Zurückweisung von Hamlets Besuchen und Briefen durch Ophelia, als demjenigen der Nebenhandlung (B), ergeben sich folgende

Aktionen Hamlets:

A 1: Annahme des wunderlichen Wesens, um trotz Aufschubs der Rache die Zunge nicht halten zu müssen.

B 1: Stummer, schmerzlicher Abschied von Ophelia; Polonius glaubt, Hamlet sei „verrückt aus Liebe".

Gegenaktionen des Königs und der von ihm benutzten Personen:

A 2: Das veränderte sonderbare Wesen Hamlets erregt den Argwohn des Königs: Auftrag an Rosenkranz und Güldenstern, Hamlet zu erheitern und behufs Ermittlung der Ursache seines Uebels zu beobachten. Die beiden führen ihm die Schauspieler zu.

A 3: Hamlet gesteht Rosenkranz und Güldenstern, daß ihn etwas drücke, ohne den Grund anzugeben. Die Ankunft und Deklamation der Schauspieler veranlaßt ihn zur Veranstaltung des Schauspiels; Einladung des Königs hierzu.

B 2: Hamlets Besuch bei Ophelia läßt vermuten, daß der Grund seines Zustands Liebe sei: Veranstaltung der Zusammenkunft mit Ophelia und Belauschung ihres Gesprächs.

B 3: Hamlet straft Ophelien wegen ihres Benehmens gegen ihn mit bitteren, höhnischen Sarkasmen.

B 4: Der König erkennt aus Hamlets Reden zu Ophelia dessen Verstellung und beginnt ihn für gefährlich zu halten. Ehe Weiteres geschieht, soll er zu einer Unterredung mit der Königin geladen und dabei belauscht werden.

A 3 Fortsetzung: Hamlet hält dem König durch Aufführung des Schauspiels sein Verbrechen vor.

A 4: Der König erfährt durch das Schauspiel, daß Hamlet um sein Verbrechen weiß. Er ist von Hamlets Gefährlichkeit überzeugt und beschließt seine schleunige Entfernung. Vorher zur Vergewisserung Ladung Hamlets zur Unterredung mit der Mutter und Belauschung durch Polonius.

5: Hamlets Strafrede an die Mutter; dabei Tötung des Polonius in leidenschaftlicher Aufwallung wegen Bedrohung seines Geheimnisses und seiner Person.

6: Folgen der Tötung des Polonius:
a. Der König glaubt, daß Hamlet ihm nach dem Leben trachtet, und sendet ihn mit Rosenkranz und Güldenstern nach England, wo er den Tod finden soll.
b. Wahnsinn und Tod Opheliens.
c. Aufstand des Laertes gegen den König; dieser klärt Laertes auf und lenkt seine Rachewut auf Hamlet.

7: Hamlet entdeckt den Anschlag gegen sein Leben und rettet sich durch Unterschiebung des falschen Briefs, der Rosenkranz und Güldenstern den Tod bringt.
Rückkehr nach Dänemark.

8: Auf die Nachricht von Hamlets Rückkehr verbündet sich der König mit Laertes zu Hamlets sicherem Untergang. Veranstaltung des Fechtspiels.
Laertes verwundet Hamlet tödlich.

9: Hamlet entreißt Laertes die tödliche Waffe und verwundet diesen tödlich. Bekenntnis des Laertes.

Hamlet tötet den König. — Hamlets Tod.

Erläuterung zu vorstehender Uebersicht.

An die erregenden Momente der Haupthandlung A und der Nebenhandlung B knüpfen sich zunächst zwei von einander gesonderte, neben einander laufende Handlungsreihen A 1—4 und B 1—4; das Resultat der letzteren in B 4 (III, 1 a. E.) wird von der ersteren in A 4 (III, 3) aufgenommen, so daß von da ab die Entwickelung in einheitlicher Reihe abläuft. Jene beiden Handlungsreihen sind infolge der Umstellung des Gesprächs zwischen Hamlet und Ophelia in der späteren Bearbeitung des Stücks (s. oben S. 352 Anm. 5) derart durch einander geschoben, daß einerseits die Glieder 2 und 3 der Reihe A die Reihe B durchbrechen, indem sie hier die Wirkung (die Belauschung des Gesprächs zwischen Hamlet und Ophelia, B 2—4) von ihrer Ursache (Besuch Hamlets bei Ophelia und Ansicht des Polonius, daß Hamlet krank aus Liebe sei, B 1) von einander trennen, während andererseits in der Reihe A die Veranstaltung und die Aufführung des Schauspiels, welche zusammen eine Aktion bilden (A 3), durch das dazwischen geschobene Gespräch Hamlets mit Ophelia (B 2—4) aus einander gehalten werden. Die innere kausale Verbindung dieser Vorgänge deckt sich daher nicht mehr ganz mit ihrer äußeren zeitlichen Reihenfolge. Wie sehr indes von Haus aus der Plan des Stücks dahin angelegt war, die Handlung in regelmäßiger Aufeinanderfolge von Aktion und dadurch veranlaßter Gegenaktion verlaufen zu lassen, das zeigt die ältere Bearbeitung der 1. Quarto, in welcher jene beiden Handlungsreihen nicht durch einander laufen, sondern in sich geschlossen auf einander folgen. Der Gang der Handlung ist hier folgender:

1 a und b: wie oben A 1 und B 1.

2 (jetzt B 2): Argwohn des Königs. Veranstaltung der Zusammenkunft mit Ophelia und deren Belauschung.

3 (jetzt B 3): Hamlets bittere Reden gegen Ophelia.

4 (jetzt B 4 und A 2): Der König erkennt, daß Liebe nicht der Grund von Hamlets Zustand. Beobachtung durch Rosenkranz und Güldenstern, Einführung der Schauspieler.

5 (jetzt A 3): Anordnung und Aufführung des Schauspiels.

6 (jetzt A 4): Unterredung mit der Königin und Belauschung durch Polonius u. s. w., wie oben.

Die Aenderung der Reihenfolge in der späteren Bearbeitung ist außer dem oben S. 352 angeführten Grunde wohl auch dadurch veranlaßt worden, daß ein allzu regelmäßiger Wechsel von Aktion und Gegenaktion dem Dichter zu einförmig und für die künstlerische Wirkung nachteilig erschien.

Stehen die Handlungen Hamlets an sich isoliert und ohne Zusammenhang neben einander, so bilden dagegen die Wirkungen, die sie auf den König üben, und die Maßregeln, zu denen sie diesen veranlassen, eine einheitliche, sich stetig steigernde Entwickelungsreihe, und insofern kann auch das Thun Hamlets selbst unter einem einheitlichen, freilich nicht im Geiste seines Urhebers gelegenen Gesichtspunkte zusammengefaßt werden. Durch sein wunderliches Wesen macht er den König argwöhnisch, so daß er ihn beobachten läßt; durch seine Reden zu Rosenkranz und Güldenstern wie zu Ophelia zeigt er dem König seine Ver-

stellung, so daß dieser ihn zu fürchten beginnt; durch das Schauspiel offenbart er ihm sein Wissen um das Verbrechen, so daß ihn der König für gefährlich hält und ihn entfernen will; durch die Tötung des Polonius, das letzte Glied in der aufsteigenden Reihe, macht er sich der Racheabsicht verdächtig und drängt damit den König dazu, ihm nach dem Leben zu trachten. Gelingt es ihm auch zunächst, die Anschläge des Königs abzuwehren, so ruft er doch durch die Rückkehr von der englischen Reise neue und diesmal sorgfältiger vorbereitete Anschläge gegen sich hervor, zu denen er durch die Erweckung von Laertes' Rachezorn dem König auch das geeignete Werkzeug geliefert hat. Da er sich andererseits zu dem einzig noch wirksamen Abwehrmittel, der Rache, nicht entschließen kann, so muß er den Nachstellungen des Königs endlich erliegen.

Indem Hamlet in dieser Weise durch seine eigenen Handlungen den König Schritt für Schritt zu immer größerer Feindseligkeit und endlich zu seiner Tötung treibt, ist er es selbst, der seinen Untergang herbeiführt. Sein eigenes Verhalten bringt ihn Schritt für Schritt dem Tode näher und in diesem Sinn kann man mit Goethe sagen, daß „ihn das ganze Stück zu Tode drückt".

Daß diese Auffassung von Hamlets dramatischem Verhalten der Absicht des Dichters entspricht, findet auch hier wieder seine Bestätigung, wenn wir das Verhältnis der Tragödie zur Hamlet-Sage ins Auge fassen. Wie nämlich der Dichter den Charakter des Sagen-Hamlets und seine Stellung zur Rache in der Tragödie in das direkte Gegenteil umgekehrt hat (s. oben S. 248 ff.), so stellen sich auch die dramatischen Aktionen Hamlets und ihre Wirkungen in Bezug auf seine Sicherheit als das vollkommene Gegenteil dessen dar, was die Sage hierüber berichtet.

In der Sage schwebt Hamlet nach dem offen verübten Verbrechen des Oheims in größter Gefahr, daß dieser, um sich vor seiner Rache zu sichern, auch ihn umbringen werde. Durch große Klugheit, Vorsicht und Berechnung, insbesondere durch geschickte Wahnsinnssimulation weiß er aber den Argwohn des Oheims zu täuschen, seine ernste Racheabsicht zu verhüllen, sich allen Nachstellungen zu entziehen und endlich, da die Zeit gekommen (und dann erst kehrt er von England zurück), in siegreicher Weise die Rache zu vollziehen.

Im Drama dagegen ist Hamlet von Hause aus in voller, ungefährdeter Sicherheit. Aber gerade er selbst ist es, der durch Annahme des wunderlichen Wesens den Argwohn des Oheims rege macht, der seine Verstellung zu erkennen gibt, sein Geheimnis verrät, sich einer Racheabsicht verdächtig macht, die er gar nicht hat, und der so die Nachstellungen gegen sein Leben hervorruft, an denen er zu Grunde geht; und das alles durch improvisierte, planlose, leidenschaftliche Handlungen.

Der Sagen-Hamlet schützt sich durch kluges, vorsichtiges Handeln vor bestehender Gefahr und siegt; der dramatische Hamlet erregt durch unbedachtes, leidenschaftliches Handeln bis dahin nicht bestandene Gefahren und geht darin unter. Ich glaube, der Gedanke des Dichters kann nicht klarer dargethan werden, als durch diesen offenbar beabsichtigten Gegensatz. —

Mit dem Untergange Hamlets hat der Dichter in höchst genialer Weise den endlichen Vollzug der Rache und den Untergang des Königs selbst verknüpft. Hamlet muß untergehen, aber der Verbrecher darf deshalb nicht triumphieren. Damit gewinnt die ganze dramatische Entwickelung noch eine andere Seite.

Diese Verbindung ist keine zufällige, willkürliche; sie ist nicht ein künstlicher Schlußeffekt, den der Dichter zur Befriedigung des Gerechtigkeitsgefühls seiner Zuschauer äußerlich angeknüpft hat. Es ist oben S. 381 gezeigt worden, wie die Vollziehung der Rache am Schlusse des Stücks als das folgerichtige und notwendige Ergebnis aus der hier eingetretenen Situation herausspringt, wie sie unter den hier vereinigten Bedingungen und nur unter diesen dem Charakter Hamlets gemäß ist.

Daß aber diese Bedingungen hier zusammentreffen, das war wesentlich das Werk des Königs selbst, der bei seinem so fein und listig ausgesponnenen Plane gegen Hamlets Leben die Möglichkeit gerade dieses Ausgangs nicht bedacht hatte. Indem er daher, um der Rache zu entgehen, Hamlet den Untergang bereitet, treibt er ihn erst recht zu ihrer Vollziehung und gibt ihm selbst die Waffen dazu in die Hand. Er selbst ist es, der damit die Strafe für sein Verbrechen auf sich herabzieht: „der Plan, verfehlt, fällt auf des Erfinders Haupt zurück“ [2]).

Andererseits stellt sich für Hamlet die Sache hiernach so dar, daß er, je mehr er unter Vernachlässigung seiner Rachepflicht auf sein eigenes Verderben hinarbeitet, damit der Erfüllung seiner Pflicht um so näher kommt. Je mehr er der Rache auszuweichen sucht, desto mehr drängt ihn alles auf dieselbe hin; die Annahme des wunderlichen Wesens ist schon der erste Schritt dazu.

Ueberhaupt stellt sich der Untergang Hamlets und der des Königs durch die notwendige innige Verknüpfung beider Ereignisse als das gemeinsame Resultat von Aktion und Gegenaktion, die ganze dramatische Begebenheit als ein stetiges wechselseitiges Vorwärtsdrängen der beiden Gegner zum gemeinsamen Untergange dar. Wie zwei Ringer, die im Ringkampfe eng verschlungen sich gegenseitig an den Abgrund zerren, in den sie beide hinabstürzen, veranlaßt hier Jeder den Andern zu Handlungen, die für ihn selbst, zugleich aber bei der Lage der Verhältnisse und der Beschaffenheit der Charaktere auch für den Andern verderblich werden.

Die Ziele aber, denen sich beide Gegner in solcher Weise wechselseitig zutreiben, sind ihrem Auge verborgen. Im Gegenteil, jeder sucht sich gegen die Gefahren, die ihm von dem andern drohen, durch seine Handlungen sicher

---

[2]) Es ist möglich, daß der Dichter zu der Idee, den König durch seine eigenen Handlungen Hamlet zur Rache hindrängen zu lassen, ebenfalls durch die Erzählung des Belleforest angeregt worden ist. Dort sagt nämlich Hamlet in der Unterredung mit der Königin: „J'espere tant en la fortune, — — que je ne mourray pas, sans me venger de mon ennemy, et que luy mesme sera l'instrument de sa ruine, et me guidera à executer ce, que de moy mesme je n'eusse osé d'entreprendre.

zu stellen und erst, als sie dem Tode gegenüberstehen und kein Entrinnen mehr möglich ist, werden sie gewahr, daß sie gerade das Gegenteil von dem erreicht haben, was sie mit allen Mitteln, planvoll oder planlos, zu vermeiden bestrebt waren. So gilt von beiden das Wort des Herzogs in Maß für Maß III, 1:

Du bist nur Narr des Todes;
Denn durch die Flucht strebst du ihm zu entgehn,
Und rennst ihm ewig zu.

Und ebenso bewährt sich bei beiden, was in unserem Stück III, 2 der Schauspielkönig zu seiner Königin sagt:

Will' und Geschick sind stets in Streit befangen,
Was wir ersinnen, ist des Zufalls Spiel,
Nur der Gedank' ist unser, nicht das Ziel.

So wird denn auch die schließliche Vergeltung für das Verbrechen des Königs, wenn auch durch Menschenhand, so doch nicht durch eine darauf gerichtete, vorbedachte menschliche Absicht, sondern unter dem Drang der Ereignisse durch einen momentanen leidenschaftlichen Impuls herbeigeführt und eben deshalb erscheint sie, wie Horatio am Schlusse sagt, als ein „accidental judgement", als ein Gericht, eine Strafe, zu der nicht das zu bestrafende Verbrechen, sondern ein anderweites Vorkommnis den unmittelbaren Anlaß gegeben hat. Aber wenn sich die Vergeltung bei Betrachtung des äußeren, kausalen Verlaufs der Ereignisse auch in dieser Weise als eine zufällige darstellt, so macht sich für den inneren Sinn, für die sittliche Empfindung über allen äußeren Kausalzusammenhang hinaus doch ihre tiefere Beziehung geltend. Wie Hamlet alsbald, nachdem er die That gethan, erkennt, daß er damit seine Rachepflicht erfüllt hat und daß eben darin seine Rechtfertigung liegt, die Horatio der Welt mitteilen soll, so fühlen auch wir heraus, daß es sich bei diesem accidental judgement um die Erfüllung eines Gebotes der sittlichen Weltordnung handelt, welche nicht duldet, daß das Verbrechen triumphiere, welche verlangt, daß dem Verbrecher schon im Diesseits sein Lohn werde. Damit tritt uns aber der Gedanke nahe, daß in jenem bunten Gewirre menschlicher Handlungen, welche, entgegen der Absicht ihrer Urheber, das sittlich Notwendige zur Erfüllung bringen, daß in jenem unbewußten gegenseitigen Hindrängen der beiden Gegner zur tragischen Katastrophe das Walten einer höheren Macht, einer Vorsehung, zur Geltung komme, welche unsichtbar und unbemerkbar auf das menschliche Wollen einwirkt und es trotz seines Widerstrebens und trotz seiner anscheinenden Freiheit hinlenkt zu dem von ihr gesetzen Ziele, — der Gedanke, daß auch hier, wie der antike Chor sang, „das Erwartete sich nicht erfüllte, dem Unerwarteten aber ein Gott den Weg fand" [3]).

Und das ist in der That der Gedanke des Dichters, der tiefste Grundgedanke, den er in seiner Hamlet-Tragödie zum Ausdruck und zur Darstellung

[3]) Τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη,
Τῶν δ' ἀδοκήτων πόρον ηὗρε θεός.
So die Schlußverse der Medea, der Alcestis und anderer Tragödien des Euripides.

bringen wollte. Gerade unsere Tragödie dreht sich, um mit den Worten des jugendlichen Goethe in seiner Shakespeare-Rede von 1771 zu reden, „um den geheimen Punkt, den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat, in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt“ [4]).

Dieser Gedanke bedarf aber, wenn wir die Tragödie richtig verstehen wollen, einer genaueren Bestimmung.

Die ewige Gerechtigkeit verlangt, daß der Verbrecher für seine That bestraft, daß Blut mit Blut vergolten werde [5]). Damit ist gegeben, daß diese Vergeltung unter allen Umständen, mit Notwendigkeit zur Verwirklichung kommen muß. Diese Notwendigkeit aber geht, wie wohl zu beachten ist, nicht dahin, daß der König irgendwie getötet werde, sondern sie geht näher dahin, daß ihm der Tod von demjenigen gegeben werde, der allein zur Vergeltung berufen ist und ohne den, eben weil er dazu berufen ist, die Vergeltung nicht geübt werden kann, von dem Sohn des Ermordeten, von Hamlet. Nur wenn der König durch Hamlets Hand umkommt, ist sein Untergang Strafe, nur dann geschieht der sittlichen Weltordnung damit Genüge.

An Hamlet persönlich richtet sich daher die Anforderung der Vorsehung, wie es der Dichter auch äußerlich durch das Gebot des aus dem Jenseits kommenden Geistes ausgedrückt hat. Hamlet ist es, der vom Schicksal einer unausweichlichen Notwendigkeit gegenüber gestellt ist; von seinem Verhalten hängt es ab, wie dieses Schicksal sich erfüllen und welches sein eigenes Schicksal sein wird. Das empfindet er selbst im voraus, als er I, 4 mit den Worten „mein Schicksal ruft!“ dem Geiste folgt, um dessen Gebot zu vernehmen.

Es handelt sich hier um einen für das Verständnis des Stücks höchst wichtigen Punkt. Gerade hier ergibt sich, daß die eigentliche Idee desselben nicht sowohl dahin geht, zu zeigen, wie ein Verbrechen trotz aller Heimlichkeit und Vorsicht des Verbrechers seine Strafe findet, als vielmehr dahin, wie der zur Vollziehung der Strafe Berufene trotz allen Sträubens und Ausweichens zur Erfüllung des Notwendigen gebracht wird. Hier gerade wird es klar, daß den Gegenstand des Stücks nicht „der bestrafte Brudermord“ bildet, daß es sich darin nicht um die Tragödie des Königs handelt, dessen Verbrechen dem Stücke selbst gar nicht angehört, sondern um „die tragische Geschichte Hamlets“, welche mit der Auferlegung des Schicksalsgebotes beginnt und mit dessen Erfüllung durch Hamlet und seinem eigenen damit aufs engste verknüpften Untergange endet. Deshalb ist Hamlet, nicht der König, der Held dieser Tragödie; der König ist nur das Objekt, an welchem jener seine Aufgabe zu vollziehen hat.

Wie aber soll die Aufgabe, die das Schicksal Hamlet gestellt hat und

---

[4]) Der junge Goethe (Leipzig 1875) II, 42.

[5]) Bezüglich der Anschauungen des Dichters über diesen Punkt vgl. oben S. 104 ff.

deren Vollziehung es gebieterisch von ihm verlangt, gelöst werden? Sie widerstrebt seiner Natur aufs höchste, und da er ein Mensch ist, der bei all seinen hohen Geistesgaben und seinem edlen sittlichen Empfinden sich im Handeln durchaus durch seine natürlichen Neigungen und Abneigungen leiten läßt, so entzieht er sich dieser Aufgabe trotz der Mahnungen seines Gewissens durch stetiges Aufschieben. Ja, er entzieht sich ihr selbst dann, als die eigene Selbsterhaltung den Vollzug zu verlangen scheint und der Geist nochmals seine mahnende und warnende Stimme erhebt. Aus sich wird er sie niemals vollziehen und von außen kann er dazu nicht gedrängt werden, da er durch die völlige Geheimhaltung dessen, was ihm der Geist enthüllt, selbst hiergegen vorgebaut hat. So scheint jede Möglichkeit ausgeschlossen, daß die Forderung der ewigen Gerechtigkeit auf natürlichem Wege ihre Verwirklichung finde.

Und doch gibt es in Hamlets Naturell eine Seite, welche ihn zu der That, der er sich so konsequent zu entziehen sucht, bringen kann und welche ihn dazu bringen, ja dazu dringen wird, wenn sich die Verhältnisse so gestalten, daß diese Seite zur Erregung kommt und sich in dieser Erregung bethätigen kann. Der passiven, melancholischen Seite seines Wesens, die ihn jeder angestrengten Thätigkeit und damit der Erfüllung jener Schicksalsforderung widerstreben und ausweichen läßt, steht eine aktive, cholerische gegenüber, die ihn zu impulsiven, leidenschaftlichen Handlungen antreibt und ihn gerade damit zur endlichen Erfüllung jener Forderung befähigt. Die Bedingung dafür ist, wie wir wissen, daß Hamlet, durch einen Angriff des Königs tödlich getroffen, in leidenschaftlicher Wut diesem direkt gegenüber steht. Auf die Herbeiführung einer solchen Situation und somit auf den Untergang Hamlets selbst muß daher der Plan der Vorsehung gerichtet sein, wenn sie ihr Gebot durchsetzen will, und eben darin besteht nun, wie oben gezeigt, der Plan des Stücks, welches in dem verschlungenen Gange von Handlung und Gegenhandlung schrittweise, aber konsequent auf die Schlußscene, in der diese Bedingungen gegeben sind, hinarbeitet.

So hat in der That, wie Goethe sagte, das Schicksal den Plan des Stücks gezeichnet. Das Schicksal fügt Handlung an Handlung und führt zuletzt die Katastrophe herbei, damit Hamlet die Rache, die er vollbringen muß und anders als zu Tode getroffen nicht vollbringen kann, noch im Untergehen vollbringe und so der sittlichen Weltordnung Genüge leiste. Trotz seines Widerstrebens zwingt es ihn zur Erfüllung seiner Aufgabe, indem es ihn in diejenige Lage versetzt, in welcher das eigene Selbst ihn zu dieser Erfüllung antreibt [6]).

---

[6]) Besteht hierin der Zielpunkt des Stückes, so erhellt, wie ungerechtfertigt die häufig erhobenen Vorwürfe sind, daß die Handlung im 2. Teile des Stückes stagniere und nicht recht vorwärts rücke. Gerade im Gegenteil: von der Tötung des Polonius an drängt das Ganze mit einer gewissen Hast auf die Katastrophe zu. Jene Vorwürfe waren nur unter der ganz irrigen Voraussetzung möglich, daß Hamlets eigenes Streben auf den Vollzug der Rache gerichtet sei; vgl. oben S. 22. — Macht man sich den ganzen, auf dieses Ziel gerichteten Zusammenhang klar, so kann auch von einer Kleinlichkeit der Mittel, durch welche nach Bulthaupt u. a. der Dichter die Katastrophe herbeigeführt haben soll, keine Rede sein. So, und nur so, wie es der Dichter geschildert,

Von diesem Standpunkte aus ergibt sich uns erst der tiefere Grund für die Notwendigkeit von Hamlets Untergang und seiner engen Verknüpfung mit dem Vollzug der Rache. Es erklärt sich jetzt, warum Hamlet seine Aufgabe schließlich erfüllt und doch untergeht; es erklärt sich, warum er, obgleich er untergeht, doch noch zur Erfüllung seiner Aufgabe gelangt: Punkte, die bisher stets unaufgeklärt geblieben waren. Nun erst ersieht man aber auch die ganze Größe des Mißverständnisses, das zu Grunde lag, wenn das vorige Jahrhundert Hamlet die Rache vollziehen und ihn trotzdem am Leben lassen wollte.

Hamlets Untergang beruht auf dem Ratschlusse der Vorsehung. Daß ihm der Tod vom Schicksal bestimmt ist, davon hat er selbst kurz vor der Katastrophe V, 2 eine echt tragische Vorahnung, wie er hier auch die Grundidee des Stücks in den Worten ausspricht:

Und das lehr' uns,
Daß eine Gottheit unsre Zwecke formt,
Wie wir sie auch entwerfen.

Aber nicht ist der Untergang über ihn verhängt als *Strafe* wegen irgend einer sittlichen *Verschuldung*, sei es wegen seiner Pflichtversäumnis, oder wegen der Tötung des Polonius, oder wegen seines unpraktischen Verhaltens, oder welche sonstige Verschuldung die Kritiker ihrer Schultheorie zuliebe aus dem Verhalten Hamlets glaubten herausfinden zu müssen. Auch trifft ihn der Tod nicht, wie *Goethes* Wilhelm Meister meinte, deshalb, weil das Schicksal selbst den Plan gemacht hat und weil dieses, wenn es den Schuldigen strafe, auch Unschuldige mit ins Verderben reiße. Vielmehr ist Hamlets Untergang deshalb eine höhere Notwendigkeit, weil er bei seinem Charakter und der Lage der Dinge *die notwendige Voraussetzung ist für die Erfüllung eines Gebots der sittlichen Weltordnung*.

An einem bedeutenden Fall will der Dichter zeigen, wie alle menschlichen Dinge einer höheren göttlichen Macht unterstehen, welche trotz des Widerstrebens der Menschen stets Mittel und Wege findet, ihre ewigen Gebote durchzusetzen. Der Mensch, in der Beschränktheit seines Erkennens und Wollens, muß dieser höheren Macht dienen und ihre Ratschlüsse zur Vollstreckung bringen, und wenn er darüber zu Grunde geht. Eine solche gewaltige, ewige Wahrheit, nicht die matte, triviale Wahrheit irgend eines hausbackenen Moralsatzes oder die Halbwahrheit einer ausgeklügelten Sentenz ist es, die der Dichter an dieser merkwürdigen dramatischen Begebenheit sich bewähren lassen will. Nicht der problematische Sieg des Guten über das Böse soll damit gezeigt werden, sondern die Durchsetzung einer eisernen Notwendigkeit. Dem Stücke können gewissermaßen als Motto vorangesetzt werden die Worte der Olivia in „Was ihr wollt" I, 5 a. E.:

---

konnte das Ziel erreicht werden; das hinterlistige Vorgehen des Königs, die Fechtwette, die Vergiftung, der Rappierwechsel, das Geständnis des Laertes, alles dies sind notwendige Mittel zum Zweck.

Schicksal, zeig' deine Macht; wir selbst sind nicht uns eigen;
Was sein soll, muß geschehn; hier mag sich's zeigen! [7])

So hat uns Shakespeare in seinem „Hamlet" eine Tragödie des Verhängnisses gegeben, in Wahrheit eine Schicksalstragödie. Allein trotzdem, und das ist das Bewundernswerte daran, hat er den Boden der realen Welt dabei nicht verlassen; in keiner anderen Weise läßt er den Einfluß der überirdischen Mächte sich geltend machen, als er in der Wirklichkeit selbst fühlbar und erkennbar ist. Abgesehen von der Erscheinung des Geistes, welcher nur dazu da ist, die Aufgabe zu stellen und die dramatische Handlung anzuregen, der aber auf deren Ablauf weiter nicht einwirkt, greift kein überirdisches oder rein zufälliges Moment in den Gang der Begebenheiten ein. Alles entwickelt sich in völlig natürlicher Weise: von der Annahme des wunderlichen Wesens an bis zur Schlußkatastrophe erscheint jede Handlung als die naturgemäße Folge der vorangehenden und findet stets in den vorliegenden Verhältnissen und dem Charakter des Handelnden ihre volle Begründung und Erklärung.

Dieser kausalen Verkettung der Ereignisse gegenüber spielt das Schicksal keine selbständige, jene von außen her beeinflussende Rolle; vielmehr ist es in dieser Verkettung selbst inbegriffen, wirkt nur in und durch den natürlichen Verlauf der Dinge und bleibt dem menschlichen Auge daher zunächst verborgen. Nichts weist während des Verlaufs der Handlung auf eine höhere Zweckbestimmung hin; im Gegenteil, das gesetzte Ziel scheint immer ferner zu rücken und unmittelbar vor seiner Erreichung ist es unwahrscheinlicher als je, daß Hamlet es noch erreichen wird. Daher die große überraschende Wirkung, welche der Schluß der Tragödie auf den Zuschauer hervorbringt.

Aber gerade der überraschende, völlig unerwartete und doch so wohl motivierte Ausgang, diese „zufällige Vergeltung", der alles menschliche Wollen widerstrebte und auf die doch alles menschliche Handeln hindrängte, sie läßt jetzt ahnen und erkennen, daß in diesem so natürlich scheinenden Gang der Ereignisse und Handlungen ein höherer Wille thätig war, der dieselben nach seinem Plan und Zweck zu einander fügte. Nicht daß die Katastrophe, wie so häufig gesagt worden ist, auf einem plötzlichen, außerordentlichen Eingreifen des Schicksals beruhte; wohl aber offenbart sich in diesem Resultate das Walten des Schicksals und erst diese schließliche Offenbarung läßt die ganze vorangehende Entwicklung im Lichte einer höheren Fügung erscheinen.

Gerade in solcher und nur in solcher Weise kann auch in der Wirklichkeit die Existenz und das Wirken einer Vorsehung erkannt werden. Die Wege der Vorsehung sind unbegreiflich und unerforschlich; nur an den Resultaten glaubt der Mensch ihre Hand zu erkennen und rückwärts schließt er dann, daß auch der Weg dazu von ihr geplant und gebahnt war, ohne daß er doch das Wie? zu erfassen vermöchte. Indem daher der Dichter in seiner Tragödie dem Schicksal eine gleich beschränkte und gleich verborgene Stellung anwies,

---

[7]) Fate, show thy force: ourselves we do not owe,
What is decreed, must be, and be this so!

hat er nur ein Abbild der wirklichen Welt gegeben; aber ein Abbild nicht bloß der sinnlichen Welt, wie sie sich dem äußeren Auge darstellt, sondern der Welt mit ihren Bezügen auf ein Uebersinnliches, wie es im Gemüte der Menschen empfunden wird. Er hat, worauf schon die schaurige erste Scene als wunderbar stimmungsvolle Einleitung hinweist, das Geheimnisvolle und Rätselhafte der wirklichen Welt auch in die Welt seines Stücks verwoben, ohne doch deren Natürlichkeit zu stören und ohne den Schleier weiter zu lüften, als er sich auch dem sinnenden Betrachter der wirklichen Welt lüften kann. So erfüllt er die Seele mit den Schauern der Unendlichkeit, er läßt sie das große Weltgeheimnis ahnen, ohne ihr doch mehr davon zu enthüllen, als der Mensch wissen und fassen kann. Gerade diese natürliche Behandlung des Uebernatürlichen bildet das Großartige unserer Tragödie, was sie über alle anderen erhebt, und hierauf beruht denn auch der große Reiz und Zauber, den sie zu allen Zeiten auf die Gemüter der Menschen geübt hat, auch da, wo ihr Zusammenhang im einzelnen nicht richtig verstanden wurde.

Und jetzt erst können wir auch zur ganzen und vollen Würdigung des oben dargelegten Planes gelangen, nach welchem der Dichter die dramatische Handlung aufgebaut und der Schlußkatastrophe zugeführt hat. Er hat es damit verstanden, für einen Schicksalsschluß, dem die ganze natürliche Welt, wie er sie geschaffen, unüberwindliche Hindernisse zu bereiten scheint, trotzdem Mittel zu einer völlig natürlichen und folgerichtigen Durchführung auszufinden. Er selbst hat damit vollbracht, was sonst nur der Vorsehung gelingt: das Wollen und Handeln der Menschen trotz ihres Widerstrebens, unter voller Wahrung ihres Charakters und ihrer Freiheit, einem höheren Gesetze dienstbar zu machen, ja sie gerade dadurch, daß sie sich in ihrem Widerstreben bethätigen, zur Erfüllung jenes Gesetzes zu zwingen. In der That, es ist, als ob der Dichter mit diesem Plane der Vorsehung das Geheimnis ihrer wunderbaren Wege abgelauscht, als ob er das Unerforschliche erforscht, das Unbegreifliche begriffen hätte. Die ganze Erhabenheit seiner künstlerischen Genialität tritt darin zu Tage und erfüllt uns mit Bewunderung und ehrfurchtsvollem Staunen. Auch für diese Tragödie trifft zu, was Herder in begeistert dithyrambischer Weise von Othello gesagt hat: „Welche Fülle und Zusammenlauf der Räder zu einem Werk! Wenn ein Engel der Vorsehung menschliche Leidenschaften gegen einander abgewogen und Seelen und Charaktere gruppiert und ihnen Anlässe, wo jedes im Wahne des Freien handelt, zuführt und er sie alle mit diesem Wahne als mit der Kette des Schicksals zu seiner Idee leitet, — so war der menschliche Geist, der hier entwarf, sann, zeichnete, lenkte“ [8]).

Das Meisterhafteste an diesem Plane ist aber die Art und Weise, wie der Dichter die ganze, einer höheren Notwendigkeit unterstehende Entwicklung auf den Charakter Hamlets selbst gegründet, wie er die so zäh widerstrebende und doch wieder so leidenschaftlich zufahrende Eigenart des Helden benutzt hat, um

[8]) Herders Aufsatz über Shakespeare im Hefte „Von deutscher Art und Kunst“, 1773. (Hempelsche Ausgabe von Herders Werken XXIII, 265.)

gerade aus ihr heraus und durch sie das vom Schicksal geforderte Ziel sich verwirklichen zu lassen. Gerade dadurch, daß Hamlet, um diesem Ziele auszuweichen, sich in planlos unbedachter Weise den leidenschaftlichen Antrieben seines Naturells hingibt, daß er, der den König nicht angreifen will, in seinem leidenschaftlichen Drange diesen nötigt, *ihn* anzugreifen, läßt ihn der Dichter „dem gigantischen Schicksal" anheimfallen, das ihn zermalmt, um ihn, den Planlosen, dem eigenen Plane dienstbar zu machen.

So ist das Stück, welches sich uns von der einen Seite als Schicksalstragödie darstellte, von der andern zugleich eine richtige, wahre *Charaktertragödie*. Sie hat, wie der Charakter des Helden selbst, zwei Seiten. Durch die passive Seite seines Naturells verletzt Hamlet die ihm gestellte Aufgabe und ruft das Schicksal gegen sich in die Schranken; durch die aktive erfüllt er seine Aufgabe, geht aber zugleich an diesem seinem Charakter, an der schrankenlosen Bethätigung seines Naturells, selbst zu Grunde. Und gerade hierin liegt das eigentlich *Tragische* seines Geschicks, dies erst macht das Stück zu einer wirklichen, menschlichen *Tragödie*. Denn die moderne Tragik, zum mindesten diejenige Shakespeares, besteht nicht, wie *Goethe* unter Einwirkung antiker Anschauungen annahm, darin, daß der Mensch ohne sein Zuthun durch höhere Schickung zum Untergang getrieben wird (s. oben S. 18), sondern darin, daß er *durch sich selbst* und *an sich selbst* zu Grunde geht, daß er sich dem Schicksal durch sein eigenes Verhalten in die Hand gibt.

Die Wurzel der Shakespeareschen Tragik liegt im Gegensatz zu derjenigen der Alten nicht im Jenseits, sondern im Diesseits; sie entspringt nicht allein aus transscendenter Notwendigkeit, sondern aus der Natur des Menschen selbst, aus der menschlichen Seele mit ihrem ewigen schweren Widerstreit zwischen den Neigungen und Trieben des Naturells und der Stimme der Pflicht und Klugheit, zwischen der Leidenschaft und der Vernunft, oder wie Shakespeare selbst es ausdrückt, zwischen *Blut* und *Urteil*, — einem Streite, dessen Entscheidung, wie wir annehmen, in die Hand des Menschen selbst gelegt ist[9]).

---

[9]) Vgl. oben S. 157 f. Anm. 25 u. 26. Daß der Mensch durch seinen Willen die Leidenschaften beherrschen und damit das Schicksal wenden kann, sagt *Cassius* in Cäsar I, 2:

Der Mensch ist manchmal seines Schicksals Meister:
Nicht durch die Schuld der Sterne, lieber Brutus,
Durch eigne Schuld nur sind wir Schwächlinge;

und in diesem Sinne sagt *Brutus* II, 1 von Cäsar selbst:

Ich sah noch nie,
Daß ihn die Leidenschaften mehr beherrscht,
Als die Vernunft.

Es ist merkwürdig, daß Shakespeare den gleichen Gedanken gerade durch zwei seiner Hauptschurken, die ganz ihren egoistischen Neigungen und Leidenschaften folgen, aussprechen läßt, durch *Jago* im Othello und durch *Edmund* im Lear. Ersterer sagt I, 3: „In uns selber liegt's, ob wird so sind oder anders Unser Körper ist unser Garten und unser Wille der Gärtner, so daß, ob wir Nesseln drin pflanzen wollen oder Salat bauen u. s. w., — ei, das Vermögen dazu und die bessernde Macht liegt

Die Vernunft, das Urteil, verlangt Zügelung der Leidenschaft und Anpassung des Individuums an die Welt und ihre Gesetze; das Naturell, das Blut, verlangt Gewährenlassen der angeborenen Eigenart, Befriedigung der aus ihr entspringenden Neigungen und Triebe trotz der Welt und auf Kosten der Welt. Das Naturell ist das Innerste, Individuellste am Menschen, der eigentliche Kern seines Wesens, das, was seine Persönlichkeit ausmacht. Daher ist die Stimme des Bluts weitaus die mächtigere; wie eine Naturkraft drängt sie zur Befriedigung, hemmt sie das ihr Widersprechende, und erlangt so in jenem Kampfe gegen die Vernunft nur allzu leicht die Oberhand [10]). Indem

---

durchaus in unserem Willen." Hieran schließen sich die oben S. 158 Anm. 26 angeführten Worte, dann fährt er fort: „Aber wir haben die Vernunft zur Abkühlung unserer tobenden Triebe, unserer fleischlichen Begierden, unserer zügellosen Lüste: — was ihr Liebe nennt, — ist nur ein Gelüste des Bluts, eine Nachgiebigkeit des Willens." Edmund sagt in Lear I, 2: „Das ist die ausbündige Narrheit der Welt, daß, wenn wir an Glück krank sind (oft die Uebersättigung unseres eigenen Verhaltens), wir die Schuld unserer Unfälle auf Sonne, Mond und Sterne schieben, als wenn wir Schurken wären durch Notwendigkeit. Eine herrliche Ausflucht für den Lüderlichen, seine hitzige Natur den Sternen zur Last zu legen!" Aber freilich sind die Leidenschaften, über welche die beiden so klug reden, nicht ihre eigenen, sondern die Anderer, und für den Dritten, dem eine Leidenschaft fremd ist, stellt sich die Sache immerhin etwas anders dar, als für denjenigen, der von ihr befallen ist. Hier gilt das Wort Romeos III, 3:

Du kannst von dem, was du nicht fühlst, nicht reden.

Vgl. auch die Worte Leonatos in Viel Lärm um Nichts V, 1 a. A.

[10]) Da der Mensch Macht über die Leidenschaft hat, so kann allerdings auch die Vernunft zum Sieg gelangen; so sagt Volumnia im Coriolan III, 2:

Ich hab' ein Herz, so ungefüg wie deines,
Doch auch ein Hirn, das leitet meinen Zorn
Zu besserm Vorteil,

und so stellt sich im Hamlet I, 2 der König, als ob bei ihm die Vernunft die Natur besiegt habe; vgl. oben S. 285. Insbesondere kann der Mensch durch Uebung die Fähigkeit erlangen, die Instinkte des Bluts zu überwinden; so sagt Hamlet III, 4:

Die Uebung kann
Fast das Gepräge der Natur verändern;
Sie zähmt den Teufel oder stößt ihn aus
Mit wunderbarer Macht.

Allein der Kampf gegen das Blut ist immer ein schwerer, und wo die natürliche Neigung oder Abneigung sehr stark auftritt, da ist die Widerstandskraft nur schwach, so daß die Vernunft sehr häufig nichts dagegen ausrichtet. Vgl. außer mehreren der oben S. 157 f. Anm. 25 u. 26 angeführten Stellen Viel Lärm um Nichts II, 3: „Wenn Klugheit und Blut (wisdom and blood) in einem so zarten Wesen mit einander kämpfen, so haben wir zehn Beispiele für eines, daß das Blut den Sieg davon trägt." Hierher gehört auch die oben S. 277 f. besprochene Aeußerung Hamlets, daß die Macht der Schönheit die Tugend eher in eine Kupplerin verwandeln wird, als die Kraft der Tugend die Schönheit sich ähnlich machen kann. Ferner auch Liebes Leid und Lust I, 1:

So schießt das Studium immer übers Ziel:
Weil es studiert zu haschen, was es wollte,
Vergaß es auszurichten, was es sollte.

Aus diesem Grunde wird die Gewalt der angeborenen Triebe wohl auch als so stark hingestellt, daß der Mensch mit all seiner Willenskraft dagegen nicht ankommen kann. So sagt Viola in Was ihr wollt II, 2:

aber der Mensch diesem Drängen oder Hemmen des Naturells nachgibt und so seinem Inneren Befriedigung gewährt, ruft er den Widerstand der äußeren Welt und damit die Gefahr des Untergangs gegen sich hervor. Das ist das Tragische im Menschenleben, daß die schrankenlose Geltendmachung des Eigensten und Individuellsten, was der Mensch hat, seiner angeborenen Naturanlage, mag sie auf Böses oder Gutes gerichtet sein, zum Untergange, zur Selbstvernichtung führt, und eben hieran knüpft auch die Idee der Shakespeareschen Tragödie an, deren Zweck, wie der jedes Schauspiels, darin besteht, „der Natur den Spiegel vorzuhalten".

Auch in der Kunst beruht daher alle Tragik auf einem Siege des Bluts über das Urteil, auf einer Bethörung der Vernunft durch die Instinkte der Naturells, die sich hierzu der auch in unserer Tragödie so wichtigen Scheingründe bedienen. Tragisch geht hier der Mensch unter, der, statt sich der Welt und den Geboten der Vernunft zu fügen und seine Leidenschaften darnach zu zügeln, sich in „tragischer Verblendung" der angeborenen Eigenart seines Wesens, seinen Neigungen und Leidenschaften überläßt und in dem hierdurch hervorgerufenen Konflikt mit der umgebenden Welt vernichtet wird. Das Tragische ist der Kampf des Individuums um seine Individualität, um seine Eigenart, und sein Unterliegen in diesem Kampfe, und eben deshalb erfordert der tragische Held vor allem eine ausgeprägte Eigenart, einen höchst individuellen natürlichen Charakter. Die hohe Lehre aber, welche die Tragödie verkündet, lautet hiernach: Selbstbeschränkung, Selbstbeherrschung, Selbstüberwindung![11])

Nicht wir sind schuld, ach! unsre Schwäch' allein,
Wie wir gemacht sind, müssen wir ja sein,

und Biron in Liebes Leid und Lust I, 1:

Denn jedem sind die Triebe angeboren,
Die keine Kraft, nur Gnade meistern kann.

[11]) Aus dem hier dargelegten Wesen des Tragischen ergibt sich zugleich, daß es auf eine sittliche Verschuldung des Helden prinzipiell dabei nicht ankommt. Die Bethätigung des Naturells und der Leidenschaft kann, wie einem Sittengesetz, so auch einem Gebot der Klugheit, der Selbsterhaltung zuwiderlaufen; ja sie kann geradezu den Anforderungen der Sittlichkeit entsprechen und auf sittlich Gutes gerichtet sein, wie denn auch das Leiden und Sterben Christi einen durchaus tragischen Charakter an sich hat. „Es ist tragisch," sagt Schiller (Warbeck 2. Akt, Sämtl. Werke VII, 337), „wie ein schönes Gemüt durch die menschlichste Empfindung in ein unglückliches Verhältnis verwickelt wird." Aber auch da, wo das tragische Handeln in der That unsittlich ist, stellt Shakespeare nicht so sehr die darin liegende Unsittlichkeit, als vielmehr die Außerachtlassung der Forderungen der Vernunft in den Vordergrund, wie sich das gerade bei Hamlet zeigt. Die Verblendung, nicht das Laster als solches, führt den Untergang herbei; der tragische Verlauf erscheint als Ursache und Wirkung, nicht als Schuld und Strafe. Von einer „tragischen Schuld" kann bei Shakespeare nur insofern gesprochen werden, als darunter die kausale Verursachung der Katastrophe durch den Helden, nicht eine Verfehlung desselben verstanden wird. Die höchste Norm für das tragische Kausalverhältnis bildet die Weltordnung, das Gesetz des Weltlaufs, welches viel mehr als Naturgesetz, denn als Moralgesetz gedacht ist, welches aber gewisse moralische Notwendigkeiten, wie die der Sühne für Frevel gegen die Natur-

Alle diese Momente treffen, wie die voranstehenden Erörterungen zur Genüge ergeben, in vollem Maße für Hamlet zu. Deshalb ist Hamlet in Wahrheit ein tragischer Held und das Stück führt mit Recht den Titel: The tragedy (oder wie in den Quartausgaben: the tragicall historie) of Hamlet. In einer Beziehung aber unterscheidet sich Hamlet von allen übrigen tragischen Helden, insbesondere denjenigen Shakespeares. Während diese

---

ordnung (daher nennt der Geist in Hamlet I, 5 den an ihm geschehenen Mord „höchst unnatürlich"), in sich schließt. — In seinen Tragödien hat der Dichter diese Idee des Tragischen selten direkt ausgesprochen; denn es ist eine Idee, die der Tragödie zu Grunde liegt, die aber den dramatischen Geschöpfen, die darnach handeln und leiden, meist nicht zum Bewußtsein kommt. Doch bezeichnet Othello sowohl in der oben S. 158 Anm. 26 angeführten Stelle, wie auch in V, 2 unmittelbar vor seinem Ende selbst deutlich den tragischen Grund seines Untergangs:

In euren Briefen, bitt' ich,
Wenn ihr von diesem Unheil Kunde gebt,
Sprecht von mir, wie ich bin — verkleinert nichts,
Noch setzt in Bosheit zu. Dann müßt ihr melden
Von einem, der nicht klug (wisely), doch zu sehr liebte;
Nicht leicht argwöhnte, doch einmal erregt,
Unendlich raste (perplex'd in the extreme).

Eben darauf hatte auch Jago (II, 1) hingearbeitet, um ihn zu verderben:

Ich bring' den Mohren
In Eifersucht so wilder Art, daß nie
Vernunft (judgement) sie heilen kann.

In ähnlicher Weise betreiben die Tribunen im Coriolan (III, 3) den Untergang des Helden:

Reizt ihn sogleich zum Zorn. — —
Einmal in Wut, so bringt
Ihn nichts zur Mäßigung; dann spricht er aus,
Was er im Herzen hat; und dieses ist's,
Was uns von selbst hilft, ihm den Hals zu brechen.

Mehrfach hat der Dichter der Idee des Tragischen in seinen lyrischen Gedichten Ausdruck gegeben. So im Sonett 147:

My love is as a fever, longing still
For that, which longer nurseth the disease;
Feeding on that, which doth preserve the ill,
The uncertain-sickly appetite to please.
My reason, the physician to my love,
Angry that his prescriptions are not kept,
Hath left me, and I desperate now approve,
Desire is death, which physic did except.

Ferner in A Lover's Complaint Strophe 24:

O appetite, from judgment stand aloof!
The one a palate hath, that needs will taste,
Though Reason weep and cry: „It is thy last."

Auch der Fluch des Thersites gegen Patroklus in Troilus II, 3 weist auf das Tragische hin: „Dich selbst wünsche ich dir an den Hals! Der allgemeine Fluch der Menschen, Thorheit und Unwissenheit, sei dein in reichlicher Fülle! Der Himmel behüte dich vor einem Lehrmeister und gute Zucht komme dir nicht nahe! Dein Blut regiere dich bis an deinen Tod!" Er wünscht damit dem Patroklus, daß ihn nicht die Vernunft, sondern die Leidenschaften beherrschen und ihn ins Unglück stürzen sollen. Er soll an sich selbst zu Grunde gehen.

zur Befriedigung ihrer individuellen Leidenschaft nach einem selbstgesetzten Ziele aktiv hinstreben und daran untergehen, ohne es erreichen oder festhalten zu können, besteht Hamlets letztes Motiv bei allem seinem Thun darin, ein ihm aufgedrängtes, seiner Individualität widerstrebendes Ziel zu vermeiden, und er geht unter, indem er gerade durch seine Leidenschaft diesem Ziele trotzdem zugetrieben wird. Damit bildet Hamlet in der That eine eigene Art von tragischem Helden für sich, wenngleich er die allgemeinen Merkmale des Tragischen ebenfalls aufzuweisen hat. Mit ihm hat der Dichter das Gebiet der Tragödie über die sonst eingehaltenen Grenzen hinaus wesentlich erweitert; er hat gezeigt, daß es einseitig ist, nur strebende Helden in der Tragödie zuzulassen, daß vielmehr auch der widerstrebende Mensch unter Umständen tragisch handeln und untergehen kann. Die ästhetische Erkenntnis des Wesens der Tragödie ist damit um ein wichtiges Ergebnis bereichert worden. Aber freilich hat es seitdem kein Dichter gewagt, diese schwierige Bahn wieder zu betreten und wiederum auf der Abneigung des Menschen gegen ein ihm gesetztes Ziel eine Tragödie mit aktiver, positiver Handlung aufzubauen. Dazu gehörte die geniale Schöpferkraft eines Shakespeare! —

Auf diesem tragischen Charakter von Hamlets Geschick beruht endlich auch — ganz abgesehen von der Befriedigung über die Bestrafung des Verbrechers — die Teilnahme, das Mitgefühl, welches wir dem leidenden Helden entgegenbringen, die Erschütterung, welche sein Untergang in uns hervorruft. Denn der Widerstreit zwischen Leidenschaft und Vernunft, zwischen Blut und Urteil, ist ein allgemein menschlicher, der mehr oder weniger jede Menschenbrust bewegt, und so empfindet ein jeder auch in sich selbst die Allgewalt der natürlichen Instinkte und jeder weiß, welcher furchtbaren Anstrengungen es oft bedarf, dieselben niederzuhalten und zu überwinden; er weiß, wie leicht in diesem Kampfe das Blut über die Vernunft den Sieg davon trägt, vorzüglich da, wo wir, wie Hamlet, zu hohen Zielen berufen, uns durch die Scheu vor den damit verbundenen Mühen von unserer Aufgabe abdrängen lassen, oder wo es sich um die Befriedigung einer in unserem tiefsten, innersten Wesen begründeten Neigung oder Leidenschaft handelt. Wo wir daher einen solchen Kampf sich abspielen sehen, da fühlen wir ein Stück von uns selbst beteiligt, und wo wir den Sieg der Leidenschaft für den Menschen verhängnisvoll werden sehen, da empfinden wir in unserem eigenen Innern eine Erschütterung, als ob uns selbst, die wir ebenfalls Menschen sind, das Verhängnis nahe träte. Deshalb, und nicht etwa, weil es sich um den Untergang eines an sich guten Menschen handelt, brechen wir über den untergehenden Helden nicht den Stab, sondern wir empfinden mit ihm, wir leiden mit ihm: wir haben Mitleid [12]).

[12]) Sehr verfehlt ist es daher, wenn das Mitleid mit dem tragischen Helden, wie so häufig geschieht, auf dessen moralische Vorzüge zurückgeführt wird. So neuestens wieder Th. Lipps (Der Streit über die Tragödie, 1891), der überhaupt das Wesen der Tragödie ganz moralisierend in der durch das Leiden des Helden sich bewährenden inneren Macht des Guten begründet findet. Allein abgesehen davon, daß doch

Andererseits: so sehr uns die tragische Geschichte des Helden zu Herzen geht, so sind wir doch mit diesem Helden nicht eins. Indem wir ihn unterliegen sehen und die Ursache seiner Niederlage erkennen, besinnen wir uns auf uns selbst und empfinden, daß dem Menschen doch eine Kraft gegeben ist, vermöge deren er die natürlichen Triebe zu überwinden, die Leidenschaften zu meistern und so in der Welt sich zu behaupten im stande ist. Ja, der tragische Verlauf, der sich vor uns abgespielt, scheint diese Kraft in uns sogar zu stärken; er gibt uns ein Gefühl von Festigkeit und Gehobenheit und befreit uns damit, oder, um den klassischen Ausdruck des Aristoteles zu gebrauchen, er reinigt uns von den Leidenschaften, die wir durch die Anteilnahme an dem Helden, durch das Hineinversetzen in diesen mit empfunden, die wir gewissermaßen mit durchgemacht haben.

So tritt denn zum Mitleiden und zu der Erschütterung eine innere Erhebung und Läuterung, und diese Eindrücke werden erhöht durch das Gefühl der Harmonie, welches die Wahrnehmung des naturwahren, folgerichtigen und charaktergemäßen Ablaufs der dramatischen Begebenheit und ihrer Einfügung in eine höhere Weltordnung in uns erzeugt hat.

Das sind die großen seelischen Eindrücke, welche die Darstellung des Tragischen im Menschen hervorruft und zurückläßt und mit denen wir auch von der Hamlet-Tragödie Abschied nehmen.

---

recht viele tragische Helden durchaus nicht als „gut" gelten können und sich auch in ihrem Untergange nicht gerade als „gut" bewähren (z. B. Macbeth), wird hier das Wort Mitleid in einem Sinne genommen, der mit dem eigentlichen tragischen Mitleid, d. h. dem Mit- und Nachempfinden des Leidens des Helden, gar nichts zu thun hat; nämlich im Sinne eines schmerzlichen Bedauerns, durch welches die Seele des Zuschauers doch kaum in wirkliche Erregung gebracht werden könnte. Das tragische Mitleiden stellt sich unmittelbar ein und ist nicht erst durch moralische Reflexionen vermittelt; es beruht auf der Illusion, wie umgekehrt die am Schlusse eintretende Auflösung der Illusion die Katharsis oder Befreiung von dem Mitleiden, die Erhebung zur Folge hat.

Anhang.

I. Litteratur-Verzeichnis.

Die den einzelnen Schriften beigesetzten Seitenzahlen bezeichnen die Stellen, an welchen in diesem Buche von denselben die Rede ist.

A. i. R. (vermutlich B. R. Abeken in Rudolstadt), Briefe über Hamlet, im Morgenblatt für gebildete Stände 1811, 1812, — S. 23.

Aristoteles, Poetik, — S. 134, 146, 383, 400.

Aubert, H., Sh. als Mediziner, Rostock 1873, — S. 157.

Ayrenhoff, C. v., Schreiben über Deutschlands Theaterwesen und Theater-Kunstrichterey, 1782, — S. 14, 136.

Baison, J. B., ein Lebensbild, herausgeg. von einem Schauspieler, Hamburg 1851, — S. 280.

Baumgart, H., Die Hamlet-Tragödie und ihre Kritik, Königsberg 1877, — S. 74 ff., 81, 84, 86, 110, 116, 133, 383.

Becque, H., Aufsatz über Hamlet (aus dem Pariser Figaro 1891 übersetzt im Magazin für die Litteratur 1891 Nr. 37) — S. 136, 211, 217, 291, 349 f.

Belleforest, F. de, Histoires Tragiques Tome V, enthaltend die Erzählung der Hamlet-Sage (benutzt wurde der Abdruck in: R. Gericke, Sh.s Hamlet-Quellen, herausgeg. von M. Moltke, Leipzig 1881) — S. 83, 93, 178, 215, 218, 248 ff., 282 ff., 295, 296, 311, 319, 358, 363, 365, 369, 380, 387, 388.

Benedix, R., Die Shakespearomanie, Stuttgart 1873, — S. 138.

Berger, A. v., Dramaturgische Vorträge, Wien 1890, — S. 42, 44, 134, 137, 276.

Besprechung von Dietrichs Hamlet (s. unten) im Sh.-Jahrb. XVIII, 254 ff., — S. 130.

Besprechung von J. O. Halliwell-Phillipps, Memoranda on the tragedy of Hamlet, London 1879 (Sh.-Jahrb. XVI, 380 ff.) — S. 110.

Besser, H., Zur Hamletfrage, Versuch einer Erklärung des Stücks, Dresden 1882, — S. 73, 80, 84, 138.

Beyersdorff, R., Giordano Bruno und Sh. (Sh.-Jahrb. XXVI, 258 ff.) — S. 190, 193.

Blind, K., Hamlet und Montaigne (Magazin für die Litt. des In- u. Auslands 1884 Nr. 47) — S. 54.

Bodenstedt, F., Hamlet (Westermanns illustr. Monatshefte XIX, 1865—66 S. 77 ff.) — S. 36, 50, 68, 257.

— —, W. Sh.s dramatische Werke, 25. Bändchen: Hamlet, übersetzt von F. B., Leipzig 1870, — S. 33, 67, 78, 177, 254.

Bolin, W., Hamlet in Schweden (Sh.-Jahrb. XIV, 23 ff.). Darin:
S. 66 ff. über Carl Aug. Hagberg, — S. 74,
S. 71 ff. über Rudolf Holsti, — S. 127.

Börne, L., Dramaturgische Blätter (Gesammelte Schriften, neue vollst. Ausgabe, Hamburg u. Frankfurt a. M. 1862, IV, V) — S. 25 f., 41, 50, 120, 292.
Brandl, A., Besprechung von Gelbers Buch (s. unten; Deutsche Litteraturzeitung 1891 Nr. 33) — S. 137, 154.
Buchner, B., Sh.-Anfänge im Burgtheater (Jahrb. f. Landeskunde von Nieder-Oesterreich 1867) — S. 16, 24.
Buechner, A., Hamlet le Danois, Paris 1878, — S. 136 f.
Bulthaupt, H., Dramaturgie des Schauspiels, 4. Aufl. Oldenburg 1891, II, — S. 34, 37, 47, 73, 110, 134, 166, 194, 219, 322, 379, 380, 383, 391.
Burkhardt, C. A. H., Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung, Hamburg u. Leipzig 1891, — S. 9, 16.
Chalybäus, H. M., System der spekulativen Ethik, Leipzig 1850, — S. 89.
Charakterzüge Hamlets, nachgezeichnet von einem Nichtphilosophen (Sh.-Jahrb. II, 16 ff.) — S. 330.
C. P., Ein neuer Hamlet (Sh.-Jahrb. XXIV, 196 ff.) — S. 281.
Creizenach, W., Die Schauspiele der englischen Komödianten, Berlin u. Stuttgart o. J. (1889); hierin die alte deutsche Hamlet-Bearbeitung „Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark", — S. 4, 15, 118 f., 217, 291, 373.
Damme, Warum zaudert Hamlet? (Preuß. Jahrbücher Bd. 66, 1890, S. 247 ff.) — S. 109, 148.
Dehlen, A., Sh.s Hamlet, Göttingen 1883, — S. 34.
Delius, N., Sh.s Werke II, 3. Aufl. Elberfeld 1872, Anmerkungen zu Hamlet, — S. 29, 148, 156.
— —, Ueber den Monolog in Sh.s Dramen (Sh.-Jahrb. XVI, 1 ff.) — S. 67.
— —, Ueber die Figur des Narren in Sh.s Dramen (Köln. Zeitung 1860 Nr. 41, 42) — S. 375.
Dietrich, K., Hamlet, der Konstabel der Vorsehung, eine Sh.-Studie, Hamburg 1883, — S. 129 f., 257, 283.
Döring, A., Sh.s Hamlet seinem Grundgedanken und Inhalte nach erläutert, Hannover 1865, — S. 52 f., 66, 139, 148, 267.
Dowden, E., Sh., sein Entwicklungsgang in seinen Werken, übersetzt von W. Wagner, Heilbronn 1879, — S. 30, 48, 52 f., 127, 133.
Drake, N., Sh. and his times I, II, London 1817, — S. 213, 229, 375.
Dulk, A., Dawisons Hamlet (Morgenblatt f. geb. Leser 1863 Nr. 26) — S. 165, 280.
Eckardt, L., Vorlesungen über Sh.s Hamlet, Aarau 1853, — S. 33.
— —, Ueber Sh.s Hamlet (Herrigs Archiv Bd. 31, 1862, S. 93 ff.) — S. 33.
Eckermann, J. P., Gespräche mit Goethe I—III, 6. Aufl. Leipzig 1885, — S. 23, 42, 182, 196, 258.
Elze, K., William Shakespeare, Halle 1876, — S. 157, 180, 258, 317.
— —, Sh.'s Tragedy of Hamlet, Halle 1882, — S. 345.
— —, in der von der Deutschen Sh.-Gesellschaft herausgeg. revidierten Schlegel-Tieckschen Uebersetzung von Sh.s dramat. Werken, 6. Band, 2. Aufl. Berlin 1877, — S. 141, 202.
— —, Zum Sommernachtstraum (Sh.-Jahrb. III, 150 ff.) — S. 138.
— —, Zu „Ende gut, Alles gut" (Sh.-Jahrb. VII, 214 ff.) — S. 248.
— —, Der Sh.-Dilettantismus (Sh.-Jahrb. IX, 233 ff.) — S. 140.
— —, Noten und Konjekturen zu Sh. (Sh.-Jahrb. XI, 274 ff.) — S. 204.
Feis, J., Shakspere and Montaigne, London 1884, — S. 54 f., 138, 167, 196.
Feist, L., Ueber das Verhältnis Hamlets und Ophelias, 2. Aufl. Bingen 1877, — S. 33 f., 251, 269.
Flathe, H., Sh. in seiner Wirklichkeit I, 2, Leipzig 1863, — S. 52, 68, 305 f.
Flir, A., Briefe über Sh.s Hamlet, Innsbruck 1865, — S. 44, 80, 93, 166, 215.
Förster, F., Sh. und die Tonkunst (Sh.-Jahrb. II, 155 ff.) — S. 317.
Frauenstädt, P., Blutrache und Totschlagsühne, Leipzig 1881, — S. 82.

Freiligrath, F., Gedicht „Hamlet" 1844, — S. 41.
Frenzel, K., Die Darsteller des Hamlet (Sh.-Jahrb. XVI, 324 ff.) — S. 50, 165, 280.
Freytag, G., Die Technik des Dramas, 5. Aufl. Leipzig 1886, — S. 361.
Friesen, H. Freih. v., Briefe über Sh.s Hamlet, Leipzig 1864, — S. 27, 40, 51, 67, 133, 276, 323.
— —, Die Fechtscene im Hamlet (Sh.-Jahrb. IV, 374 ff.) — S. 378.
Fuld, L., Sh. und die Blutrache (Dramaturg. Blätter u. Bühnen-Rundschau 1888 Nr. 44) — S. 75.
Furness, H. H., A New Variorum Edition of Sh. Vol. III. IV: Hamlet, London and Philadelphia 1877; darin Auszüge aus der englischen und amerikanischen Hamlet-Litteratur: — S. 27, 30, 41, 49, 50, 129, 136, 142, 152, 204, 244, 256, 262, 281, 296, 304, 318, 359 f., 376.
Gäbertz, K. Th, Zur Kenntnis der altenglischen Bühne, Bremen 1888, — S. 291.
Gans, E., Der Hamlet des Ducis und der des Sh., in dessen Verm. Schriften II, Berlin 1834, — S. 31.
Garve, Chr., Ueber die Rollen der Wahnwitzigen in Sh.s Schauspielen ꝛc., in dessen Versuchen II, Breslau 1796, — S. 48, 50, 136.
Gelber, A., Sh.sche Probleme, Plan u. Einheit im Hamlet, Wien 1891, — S. 113 ff., 122 f., 168, 235, 319.
Genée, R., Geschichte der Sh.schen Dramen in Deutschland, Leipzig 1870, — S. 10, 24, 336.
— —, Sh.-Studien (Prutz' Deutsches Museum 1866 Nr. 22, 23) — S. 140.
Gericke, R., Sh.-Aufführungen in Leipzig und Dresden 1778—1817 (Sh.-Jahrb. XII, 182 ff.) — S. 7, 8, 9, 10, 280.
— —, Hamlet seit hundert Jahren in Berlin (Sh.-Jahrb. XIII, 284 ff.) — S. 24. Vgl. auch unter Belleforest und Saxo Grammaticus.
Gerth, A., Der Hamlet von Sh., acht Vorlesungen, Leipzig 1861, — S. 74, 138, 215, 257.
— —, Sh. hat behufs seines „Dänischen Prinzen Hamlet" die nordische Geschichte des 16. Jahrhunderts studiert (Herrigs Archiv XXXVI, 1864) — S. 74.
Gervinus, G. G., Shakespeare III, Leipzig 1849, — S. 23, 30, 33—43, 47, 67, 131, 134, 154, 166, 194, 210, 215, 277, 279, 293, 383.
Geßner, Th., Von welchen Gesichtspunkten ist auszugehen, um einen Einblick in das Wesen des Prinzen Hamlet zu gewinnen? (Sh.-Jahrb. XX, 228 ff.) — S. 110, 130 f., 177, 269.
Goethe, J. W. v., Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit, — S. 10, 11.
— —, Besprechung von Retzschs Gallerie zu Sh s dram. Werken 1828, — S. 23, 132.
— —, Sh.-Rede von 1771 (Der junge Goethe II, 42) — S. 390.
— —, Sh. und kein Ende, — S. 17, 133.
— —, Wilhelm Meisters Lehrjahre, 4. u. 5. Buch, 1795, — S. 9, 12, 16, 17—23, 28, 150, 154, 180, 210 f., 232, 235, 246, 251, 256 f., 261, 264 f., 276, 291, 298, 323, 330, 336, 345, 346, 382, 387, 391 f., 395.
— —, Ueber Kunst und Alterthum VI, 1, — S. 217.
Grillparzer, F., Studien zur Litterargeschichte, Hamlet (Sämtl. Werke, 3. Ausg. Stuttgart 1880, Bd. 9 S. 239 ff.) — S. 52, 123, 135, 265.
Grimm, H., Fünfzehn Essays Neue Folge, Berlin 1875, — S. 50, 133.
Grotius, H., De jure belli ac pacis, 1625, — S. 83 f.
Gutzkow, K., Unterhaltungen am häuslichen Herd II, 1854, — S. 52.
Hagberg, C. A., siehe Bolin.
Hamlet; an attempt to ascertain whether the queen were an accessory, before the fact, in the murder of her first husband, London 1856, — S. 296.
Hamlet-Controversy. Was Hamlet mad? Melbourne 1867, — S. 49.
Hamlet und Macbeth, Evangelische Kirchenzeitung 1872 Nr. 75, — S. 194.
Hauff, G, Sh.s Hamlet (Samml. gemeinverst. wiss. Vorträge Neue Folge Heft 117), Hamburg 1891, — S. 34, 42, 50, 67, 128, 138.

Hauff, G., Ueber Sh.s Hamlet (Prutz' Deutsches Museum 1865 Nr. 5, 6, 1866, Nr. 5) — S. 128, 138.
Hebbel, F., Tagebücher, herausgeg. von F. Bamberg, Berlin 1887, II, — S. 207, 322.
Hebler, C., Aufsätze über Sh., 2. Ausg. Bern 1874, — S. 41, 47, 58, 110, 140, 166, 191.
Hense, C. C., Deutsche Dichter in ihrem Verhältnis zu Sh. (Sh.-Jahrb. V, 107 ff.) — S. 44.
— —, John Lilly und Sh. (Sh.-Jahrb. VIII, 224 ff.) — S. 304, 324, 332.
— —, Die Darstellung der Seelenkrankheiten in Sh.s Dramen (Sh.-Jahrb. XIII, 212 ff.) — S. 50, 261.
Herder, J. G. v., Von deutscher Art und Kunst, 1773, — S. 394.
— —, Aufsatz über Sh. im 3. Stück der Adrastea, — S. 18, 193.
Hermann, E., Ergänzungen und Berichtigungen der hergebrachten Sh.-Biographie, Erlangen 1884, — S. 52 f., 139.
Hermes, K. H., Ueber Sh.s Hamlet und seine Beurteiler, Stuttgart u. München 1827, — S. 125, 135.
Hettner, H., Ueber Hamlet (Gutzkows Unterhaltungen am häuslichen Herd II, 1854) — S. 23, 33.
Heuse, C., Ueber die Erscheinung des „Geists" im Hamlet, Elberfeld 1890, — S. 229.
Hoffmann, Studien zu Sh.s Hamlet (Herrigs Archiv III, IV, 1847, 1848) — S. 52, 291.
Holsti, R., siehe Bolin.
Horn, F., Sh.s Schauspiele erläutert, II, Leipzig 1825, — S. 50, 330.
Hudson, H. N., Sh., his life, art and characters, II, Boston 1872, — S. 49, 72, 79.
Hülsmann, C., Sh., sein Geist und seine Werke, 2. Aufl. 1856, — S. 33.
Hüser, Noch ein Wort über Hamlets Monolog: Sein oder nicht sein! (Herrigs Archiv IV, 1848, S. 328 ff.) — S. 168.
Immermann, K., Brief vom 26. April 1826 (Blätter für litt. Unterhaltung 1842 Nr. 111) — S. 322.
Isaac, H., Hamlets Familie (Sh.-Jahrb. XVI, 274 ff.) — S. 138.
Jacobowski, L., Klinger und Sh., Dresden u. Leipzig 1891, — S. 3.
Jacoby, D., Der Hamlet-Monolog III, 1 und Lessings Freunde Mendelssohn und Kleist (Sh.-Jahrb. XXV, 113 ff.) — S. 7.
Jaenicke, Observations sur Hamlet (Progr. des Potsdamer Gymnasiums 1858) — S. 52, 68, 122, 336.
Karpf, C., Τὸ τί ἦν εἶναι ꝛc., Hamburg 1869, — S. 33.
Klein, L., Emil Devrients „Hamlet" (Berliner Modespiegel 1846 Nr. 23, 24) — S. 108 ff.
Klingemann, A., Kunst und Natur III, Braunschweig 1828, — S. 27, 166, 168, 217.
— —, Hamlet, nach Goethes Andeutungen ꝛc. für die deutsche Bühne bearbeitet, Leipzig u. Altenburg 1815, — S. 336.
Klix, G. A., Andeutungen zum Verständnis von Sh.s Hamlet (Progr. des evangel. Gymnasiums zu Groß-Glogau 1865) — S. 52.
König, W., Die Grundzüge der Hamlet-Tragödie (Sh.-Jahrb. VI, 277 ff.) — S. 44 f., 47, 50, 166, 185.
— —, Sh. und Giordano Bruno (Sh.-Jahrb. XI, 97 ff.) — S. 190.
— —, Sh. als Dichter, Weltweiser und Christ, Leipzig 1873, — S. 44 f., 47, 120.
Köstlin, K., Sh. und Hamlet (Morgenblatt f. geb. Leser 1864 Nr. 25, 26) — S. 42, 47, 50.
— —, Sh.-Studien (Prutz' Deutsches Museum 1867 Nr. 29—31) — S. 42, 47, 173, 194, 271, 276, 383.
Kohler, J., Sh. vor dem Forum der Jurisprudenz, Würzburg 1883, — S. 75 ff., 80, 82, 86 f., 101 f., 208, 215, 245 f., 321.
— —, Zur Lehre von der Blutrache, Würzburg 1885, — S. 75, 82, 92 f.

Kohler, J., Rechtsgeschichte und Weltentwicklung (Zeitschr. f. vergleichende Rechtswissenschaft Bd. 5 S. 321 ff.) — S. 75.
Kreyßig, F., Vorlesungen über Sh., seine Zeit und seine Werke II, Berlin 1862, — S. 33 f., 40, 194.
Krummacher, M., Ueber geschichtl. und litterarhistor. Beziehungen in Sh.s Hamlet (Programm der Realschule 1. Ordnung zu Elberfeld 1877) — S. 74, 138.
Landmann, F., Der Euphuismus, sein Wesen, seine Quelle, seine Geschichte, Gießen 1881, — S. 255, 303.
— —, Sh. and Euphuism (New Sh. Society's Transactions 1880—82 p. 241 ff.) — S. 303.
Leo, F. A., Rosenkrantz und Gyldenstern (Sh.-Jahrb. XXV, 281 ff., XXVI, 325 ff.) — S. 323.
Lessing, G. E., 17. Litteraturbrief, 1759, — S. 3.
— —, Hamburgische Dramaturgie, 1767—68, — S. 3, 213 f.
Levinstein, S., Faust und Hamlet, Blätter an Varnhagen v. Ense, Berlin 1855, — S. 109.
— —, Hamlet erklärt von seinem Freunde Horatio, — S. 109.
Lichtenberg, G. Chr., Briefe aus England 1776, in dessen Verm. Schriften III, Göttingen 1844, S. 197 ff., — S. 11, 165, 347.
Liebau, G., Studien über W. Sh.s Trauerspiel Hamlet, Bleicherode, o. J., — S. 72, 293.
Lipps, Th., Der Streit über die Tragödie, Hamburg u. Leipzig 1891, — S. 145, 399.
Litteratur- und Theaterzeitung, Berlin 1778, — S. 7, 8, 9, 12, 280.
— —, Berlin 1779, — S. 9, 11, 60, 280, 347.
— —, Berlin 1783 S. 147, — S. 9.
Litzmann, B., Hamlet in Hamburg 1625 (Deutsche Rundschau 1892 S. 427 ff.) — S. 4.
Loening, R., Besprechung von Kohlers Sh. (Zeitschr. f. d. ges. Strafrechtswiss. V, 191 ff., 650 ff.) — S. 34, 75.
— —, Ueber die Begründung des Strafrechts, Jena 1889, — S. 88.
Ludwig, O., Sh.-Studien, Leipzig 1872, — S. 176.
Malkewitz, G., Die erste Hamlet-Aufführung in Berlin (National-Zeitung vom 16. Dez. 1877) — S. 8.
Mannhart, J. B., Hamlet übersetzt, Sulzbach 1830, — S. 233.
Marbach, O., Hamlet, Tragödie nach Sh., Leipzig 1874, — S. 139.
Marquardt, H., Ueber den Begriff des Hamlet, Berlin 1839 (ganz unbedeutend und daher oben nicht erwähnt).
Martersteig, M., P. A. Wolff, ein biographischer Beitrag zur Theater- u. Litteraturgeschichte, Leipzig 1879, — S. 113, 280.
Mauerhof, E., Ueber Hamlet, Leipzig 1882, — S. 72 f., 122.
Merschberger, Die Anfänge Sh.s auf der Hamburger Bühne (Sh.-Jahrb. XXV, 205 ff.) — S. 7, 9, 10, 11, 16, 296, 347.
Meyer, F. L. W., Friedr. Ludw. Schröder, Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers, 1. Band. Hamburg 1819, — S. 7, 9.
Meyer, H., Hamlet und die Blutrache, Leipzig 1892, — S. 34.
Mézières, A., Sh., ses œuvres et ses critiques, Paris 1860, — S. 72.
Montaigne, M. de, Essays (erschienen 1580—88) — S. 32, 54 f., 156, 165, 167, 168, 173.
Müllner, A., Theaterkritiken (Morgenbl. f. geb. Stände 1818 Nr. 240 f.) — S. 113.
Neumann, H., Ueber Lear und Ophelia, ein Vortrag, Breslau 1866, — S. 258, 261.
Noiré, L., Hamlet, 2 Vorträge, Mainz 1856, — S. 33.
Oechelhäuser, W., Sh.s dramatische Werke für die deutsche Bühne bearbeitet, 3. Bd. Berlin 1870, — S. 52, 58, 134, 275, 341 f.
Oehlmann, W., Die Gemütsseite des Hamlet-Charakters (Sh.-Jahrb. III, 205 ff.) — S. 33, 36.

Onimus, E., La psychologie médicale dans les drames de Sh. (Revue des deux mondes v. 1. April 1876) — S. 152, 153, 258 f.
Paulsen, F., Hamlet, die Tragödie des Pessimismus (Deutsche Rundschau 59. Bd., 1888—89) — S. 55, 58.
Petersen, J., Faust und Brand; Hamlet, 2 Vortr. Gotha 1890, — S. 56.
Plumptre, J., Observations on Hamlet, being an attempt etc., Cambridge 1796, — S. 138.
Pries, J. F., Ueber Sh.s Hamlet, Rostock 1825, — S. 32, 265.
Prölß, R., Sh.s Hamlet (Erläuterungen zu den ausl. Klassikern, 7. 8. Bändchen), Leipzig 1878, — S. 48 f., 148, 190, 263, 383.
— —, Werders Hamlet-Vorlesungen, Sh.-Jahrb. XIV, 115 ff., — S. 110.
Rapp: Sh.s Schauspiele übersetzt u. erläutert v. A. Keller u. M. Rapp, 8. Bd. Stuttgart 1846, — S. 138, 139, 379.
Raumer, F. v., Briefe aus Paris II, Leipzig 1831, — S. 193.
Reeves, J., History of the English Law from the time of the Saxons to the end of the reign of Philip and Mary, Vol. IV, 3. ed. London 1814, Vol. V (containing the reign of Elizabeth), London 1829, — S. 85, 209.
Reichel, E., Sh.-Litteratur, Stuttgart 1887, — S. 137 f., 156.
— —, Ist Hamlet fett und kurz von Atem? (Magazin für die Litteratur 1891 Nr. 36) — S. 156, 180.
Ribbeck, W., Hamlet u. s. Ausleger (Grenzboten 1891 Nr. 25) — S. 34, 110.
Riffert, J., Hamlet — ein Pessimist? (Wissensch. Beilage der Leipziger Zeitung 1889 Nr. 76) — S. 55.
Rio. A. F., Shakespeare, Paris 1864. — S. 74, 138.
Rötscher, H. Th., Cyklus dramatischer Charaktere (Der Kunst der dram. Darstellung 2. Teil), Berlin 1844, — S. 31 ff., 50, 58, 280.
Rohrbach, C., Sh.s Hamlet erläutert, Berlin 1859, — S. 25, 131.
Roßmann, W., Eine Charakteristik Hamlets für Schauspieler (Sh.-Jahrb. II, 305 ff.) — S. 67, 125 f., 134 f., 229, 293.
Rümelin, G., Sh.-Studien, Stuttgart 1866, — S. 139 ff., 166, 172, 175, 254, 382.
Sarrazin, G., Die Entstehung der Hamlet-Tragödie (Anglia, Zeitschr. f. engl. Philologie XII, 143 ff., XIII, 117 ff., XIV, 322 ff., 1889—91) — S. 119, 177.
Saxo Grammaticus, Historia Danica (benutzt wurde der Abdruck des die Hamlet-Sage enthaltenden Abschnitts bei Gericke-Moltke, Sh.s Hamlet-Quellen, s. oben unter Belleforest) — S. 83, 178, 218, 248 ff., 282 f., 284, 295 f., 310 f., 358, 365, 369, 380, 387.
Schiller, Fr. v., Warbeck, 2. Akt, — S. 397.
Schiller, J., Sh.s Hamlet im Lichte der christl. Weltanschauung (Luthardts Zeitschr. für kirchl. Wissensch. u. kirchl. Leben 1885 S. 218 ff., 323 ff.) — S. 34, 208, 263, 303.
Schindhelm, Ueber Hamlet von Sh., Coburg 1866 (Kompilation verschiedener Ansichten, oben nicht erwähnt).
Schink, J. Fr., Dramaturgische Fragmente I, Graz 1781, — S. 9 f., 12, 14, 147, 280, 347.
— —, Ueber Brockmanns Hamlet, Berlin 1778, — S. 8.
Schipper, L., Sh.s Hamlet ꝛc., Münster 1862, — S. 113.
Schlegel, A. W. v., Etwas über W. Sh. bey Gelegenheit Wilhelm Meisters (Schillers Horen 1796, 4. Stück S. 62 ff.) — S. 27 f., 133, 339.
— —, Vorlesungen über dramat. Kunst und Litteratur III, Heidelb. 1809, — S. 24, 27 f., 133 f., 166, 210.
Schmidt, Al., Sh.-Lexicon Vol. I, II, 2. ed. Berlin and London 1886, — S. 161, 188, 233, 260, 265. (Dieses vortreffliche Werk ist überhaupt durchgängig benutzt worden.)
— —, Besprechung des Reichelschen Buches (D. Litt. Ztg. 1887 Nr. 19) — S. 137.

Schmidt, Jul., Neue Bilder aus d. geist. Leben unsrer Zeit, Leipzig 1873 — S. 135.
Schreiben an einen Freund in H*** über die Vorstellung des Hamlets in Hamburg (Hamb. Adreß-Comtoir-Nachr. v. 30. Sept. 1776) — S. 5 f.
Schröder, F. L., Hamburgisches Theater 3. Bd., Hamb. 1778, — S. 4, 13.
(— —), Hamlet, Prinz v. Dänemark, ein Trauerspiel in 6 Aufzügen; zum Behufe des Hamb. Theaters, Hamburg 1777 (erste Schrödersche Hamlet-Bearbeitung) — S. 8, 13 f., 296.
Schütze, J. F., Hamburgische Theatergeschichte, Hamb. 1794, — S. 13.
Schwan, E., Besprechung von Landmanns Sh. and Euphuism (Kölbings Englische Studien VI, 1883, S. 94 ff.) — S. 193, 255, 303.
Schwartzkopff, A., Sh.s Dramen auf ewigem Grunde, Bremen u. Leipzig 1888, — S. 34.
Semler, Ch., Sh.s Hamlet, die Weltanschauung und der Styl des Dichters (24. Jahresbericht über die öffentl. Handelslehranstalt der Dresdener Kaufmannsch. 1878) — S. 44, 47, 50, 216, 383.
Shakespeare-Aufführungen der Mannheimer Hof- und Nationalbühne 1779—1870 (Sh.-Jhrb. IX, 295 ff.) — S. 16, 24 f.
Sievers, E. W., Zur Grundlegung einer neuen Auffassung des Sh.schen Dramas Hamlet (Herrigs Archiv VI, 1849, S. 1 ff.) — S. 52, 84.
— —, Sh.s Dramen für weitere Kreise bearbeitet I, Leipzig 1851, — S. 52, 84, 303.
— —, W. Sh., sein Leben und Dichten, Gotha 1866, — S. 52.
— —, Besprechung des Reichelschen Buches (Gegenwart 1887 Nr. 25) — S. 137.
Sigismund, R., Die medizinische Kenntnis Sh.s (Sh.-Jahrb. XVI, 109 ff.) — S. 152, 157, 258.
— —, Die Musik in Sh.s Dramen (Sh.-Jahrb. XIX, 86 ff.) — S. 317.
Silberschlag, K., Sh.s Hamlet (Morgenblatt f. geb. Leser 1860 Nr. 46, 47) — S. 138.
— —, Sh.s Hamlet, seine Quellen u. polit. Beziehungen (Sh.-Jahrb. XII, 261 ff.) — S. 123, 138.
Snider, D. J., The Shakespearian Drama, Boston 1887, — S. 72, 79, 148, 304.
Spalding, Th. A., Elizabethan Demonology, London 1880, — S. 166, 213, 333.
Spanier, J., Der „Papist" Sh. im Hamlet, Trier 1890, — S. 29 f., 74, 138.
Statistischer Rückblick auf das kgl. Theater in Berlin während des 25jährigen Zeitraums vom 1. Juni 1851 bis 1. Juni 1876, Berlin 1876 (Sh.-Jahrb. XII, 290) — S. 25.
Statistische Ueberblicke über die Aufführungen Sh.scher Werke auf den deutschen Bühnen v. 1. Juli 1870 bis Ende 1891 in den Jahrgängen VIII—XXVII des Sh.-Jahrbs., — S. 25.
Stedefeld, G. F., Hamlet, ein Tendenzdrama Sh.s gegen die skeptische und kosmopolitische Weltanschauung des M. de Montaigne, Berlin 1871, — S. 54, 138.
Stenger, E., Der Hamlet-Charakter, eine psychiatrische Sh.-Studie, Berlin 1883, — S. 152.
Storffrich, D. B. (Pseudonym für: G. D. Barnstorff), Psychologische Aufschlüsse über Sh.s Hamlet, Bremen 1859, S. 131, 257.
Struve, H. v., Hamlet, eine Charakterstudie, Weimar 1876, — S. 67, 121, 126, 215.
Taine, H., Histoire de la littérature anglaise, autorisierte deutsche Ausgabe, 1. Bd. bearb. v. L. Katscher, Leipzig 1878, — S. 48, 139.
Thiersch, C., Medizinische Glossen zum Hamlet (Nord und Süd VI, 247 ff.) — S. 152, 204, 258.
Thornbury, G. W., Sh.'s England or Sketches of our social history in the reign of Elizabeth, London 1856, — S. 40, 84, 85.
Thümmel, J., Ueber Sh.s Narren (Sh.-Jahrb. IX, 87 ff.) — S. 375.
— —, Ueber Sh.s Clowns (Sh.-Jahrb. XI, 78 ff.) — S. 375.
— —, Sh.-Charaktere, 1. Bd. 2. Aufl. Halle 1887, — S. 375.

Tieck, L., Dramaturgische Blätter II, Breslau 1826, — S. 24, 27, 50, 133, 168, 256, 259 ff., 264, 269, 274 f., 280, 283, 287, 292, 301, 305, 312, 356, 368, 378 f.
Timon, Dr. (Pseudonym für: M. P. de Haan), Sh.s Drama in seiner natürl. Entwicklung dargestellt, Leyden 1889, — S. 40, 48.
Trahndorff, K., Ueber den Orestes der alten Tragödie und den Hamlet des Sh. (Programm des Berliner Fr.-Wilh.-Gymnasiums 1833) — S. 74.
Tschischwitz, B., Sh.-Forschungen I: Sh.s Hamlet vorzugsweise nach histor. Gesichtspunkten erläutert, Halle 1868, — S. 44, 47, 122 ff., 166, 190, 194, 267, 304 f., 327.
Türck, H., Das Wesen des Genies; Faust u. Hamlet, eine philos. Studie, Reudnitz-Leipzig 1888, — S. 44.
— —, Hamlet, ein Genie; zwei Vorträge, Reudnitz-Leipzig 1888, — S. 44.
— —, Das psycholog. Problem in der Hamlet-Tragödie, Inaug.-Dissert. Leipzig 1890, — S. 55 f., 65.
Uhde, H., Das Stadttheater in Hamburg 1827—1877, Stuttgart 1879, — S. 16.
Ulrici, H., Sh.s dramatische Kunst; Geschichte u. Charakteristik des Sh.schen Dramas, Leipzig 1839, 2. Aufl. 1847, 3. Aufl. in 3 Bänden 1868, — S. 58, 70 ff., 80, 89, 116, 133 f., 166.
Urbild des Hamlet (Beilage z. Allg. Zeitung 1864 Nr. 78; darin Auszüge aus den Briefen des Grafen Essex) — S. 32, 42, 138.
Behse, E., Sh. als Protestant, Politiker, Psycholog u. Dichter, 2 Bde. Hamburg 1851, — S. 33.
Vining, E. P., The mystery of Hamlet, Philadelphia 1881 (Deutsche Uebers.: A. Knoflach, Das Geheimnis des Hamlet, Leipzig 1883) — S. 36.
Vincke, G. v., Bearbeitungen u. Aufführungen Sh.scher Stücke vom Tode des Dichters bis zum Tode Garricks (Sh.-Jahrb. IX, 41 ff.) — S. 141.
Vischer, Fr. Th., Kritische Gänge, N. Folge Heft 2, Stuttgart 1861, S. 44 ff., 50, 58, 107, 172, 230, 257, 265, 274, 276, 316.
— —, Die realistische Sh.-Kritik u. Hamlet (Sh.-Jahrb. II, 132 ff.) — S. 44, 140, 382 f.
— —, Altes u. Neues, 3. Heft, Stuttgart 1882, — S. 41, 44, 139.
Wagener, C. B., Sh.s Einfluß auf Goethe in Leben und Dichtung, Inaug.-Dissert. Halle 1890, — S. 3.
Wehl, F., Dramaturgische Bausteine, aus d. Nachl. herausgeg. v. E. Kilian, Oldenb. u. Leipzig 1891, — S. 251.
Werder, K., Vorlesungen über Sh.s Hamlet, gehalten an der Berliner Universität, Berlin 1875, — S. 27, 58, 77 f., 109 ff., 116, 219, 308, 327, 356.
Werner, H. A., Ueber das Dunkel in der Hamlet-Tragödie (Sh.-Jahrb. V, 37 ff.) — S. 126 ff., 133 f., 148.
Wetz, W., Sh. vom Standpunkt der vergl. Litteraturgesch., 1. Bd.: Die Menschen in Sh.s Dramen, Worms 1890, — S. 48 f., 129, 246, 267, 269.
Wittmann, C. F., Hamlet, Bühnenbearbeitung (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 2444), — S. 275, 302, 341 f., 359.
Wolff, Chr., Grundsätze des Natur- u. Völkerrechts, Halle 1754, — S. 89.
Zaubitz, H. M., Sh.s Hamlet (Morgenblatt 1859 Nr. 5, 6) — S. 52.
Ziegler, F. W., Hamlets Charakter, Wien 1803, — S. 27.
Ziehl, A. F., Kritische Beleuchtung der Ansicht Tiecks über den Monolog in Hamlet III, 1 (Herrigs Archiv III, 1 ff.) — S. 27, 33.
Zimmermann, R., Studien und Kritiken zur Philosophie u. Aesthetik II, Wien 1870, S. 131.
Zinn, S., A throw for a throne or the Prince unmasked. London o. J. — S. 131.

II. Stellen-Verzeichnis.

(Verzeichnis der besprochenen und in Bezug genommenen Stellen aus Shakespeares Werken.)

Da die in Deutschland gebräuchlichen Shakespeare-Ausgaben und -Uebersetzungen meist keine Verszählung haben, so sind die Stellen aus den dramatischen Werken des Dichters in diesem Verzeichnis nach Reden angeführt, und zwar in der Weise, daß innerhalb einer jeden Scene die den einzelnen Personen zugehörigen Reden mit fortlaufenden Nummern versehen und mit diesen hier bezeichnet sind; zur Vermeidung von Irrungen ist daneben jeweils noch der Name der redenden Person genannt. Bei der Abzählung der Reden ist die (nicht revidierte) Schlegel-Tieckſche Ueberſetzung, als die bei uns verbreitetſte, zu Grunde gelegt worden, und es wird daher bei der Benutzung des Verzeichniſſes zum Nachſchlagen die Abzählung nach eben dieſer zu wiederholen ſein. — Die beigeſetzten Seitenzahlen bezeichnen die Seiten dieſes Buches, wo von den betreffenden Stellen die Rede iſt.

A. Hamlet.

Erſter Akt.

1. Scene (S. 341).

Rede 24, 25 (Marc., Hor.) — S. 216, 333.
31 (Marc.) — S. 333.
42 (Hor.) — S. 216, 333.
47 (Marc.) — S. 289.
48 (Hor.) — S. 162 f., 289, 336.

2. Scene (S. 342—344).

Rede 1 (König) — S. 158, 219, 285 f., 289, 336, 396.
3 (König) — S. 285, 299, 300.
4 (Laertes) — S. 243, 320.
5, 6 (König, Pol.) — S. 163.
7 (König) — S. 287, 342.
8 (Hlt.) — S. 148, 290, 342 f.
9, 10 (König, Hlt.) — S. 148, 343.
11 (Kgin.) — S. 294, 343.
12 (Hlt.) — S. 148.
14 (Hlt.) — S. 131, 146, 206.
15 (König) — S. 155, 163, 193 f., 219, 287, 343.
16, 17 (Kgin., Hlt.) — S. 163.
18 (König) — S. 287.
19 (Hlt., Monolog) — S. 54, 57, 60, 63 f., 116, 147 ff., 154 f., 164, 173, 176 ff., 185, 195, 290, 293, 301, 343.
21, 25 (Hlt.) — S. 65.
27 (Hlt.) S. 335.
31 (Hlt.) — S. 151, 156, 186, 216 f., 345.
32 (Hor.) — S. 343.
33 (Hlt.) — S. 151, 216 f., 343.
35 (Hlt.) — S. 292.
41 (Hlt.) — S. 196.
42 (Hor.) — S. 128.
51 ff. (Hlt, Hor.) — S. 216, 343.
58, 59 (Hor., Hlt.) — S. 159, 216.
71 (Hlt.) — S. 343.
73 (Hlt.) — S. 36.
75 (Hlt., Schluß) — S. 57, 120, 343 f.

3. Scene (S. 344).

Rede 1 (Laertes) — S. 252.
3 (La.) — S. 252, 261.
4 (Oph.) — S. 261.
5 (La.) — S. 219, 252, 262 ff., 344.
6 (Oph.) — S. 253, 261 f., 264, 344.
7 (La.) — S. 311, 344.
8 (Pol.) — S. 302—305, 311, 344.
9, 11, 14, 15 (La., Pol., Oph.) — S. 312.
16 (Pol.) — S. 305, 312.
17 (Oph.) — S. 254.
18, 20, 22 (Pol.) — S. 253, 262, 312.
19 (Oph.) — S. 253.
21, 23 (Oph.) — S. 253, 255, 266.
24 (Pol.) — S. 253, 264, 267, 305 f., 312.
25 (Oph., Schluß) — S. 253, 267.

4. Scene (S. 344—346).

Rede 3, 6 (Hlt., Hor.) — S. 345.
9 (Hlt.) — S. 65, 158, 216, 345 f.
10 (Hor.) — S. 346.
11 (Hlt.) — S. 116, 191, 216, 346.
17 (Hlt.) — S. 28, 36, 191.
18 (Hor.) — S. 153.
23 (Hlt.) — S. 21, 36, 128, 178 f, 201, 346 f., 390.
24 (Hor.) — S. 151.

5. Scene (S. 225—235, 347—349).

Rede 8 (Geiſt) — S. 176.
10 (Geiſt) — S. 80, 97, 193, 217.
12 (Geiſt — S. 97, 176, 217, 225.
13, 14 (Hlt., Geiſt) — S. 225, 397.
15 (Hlt.) — S. 175, 188, 225 f.
16 (Geiſt) — S. 160, 175 f., 181.
17 (Hlt.) — S. 120.
18 (Geiſt) — S. 80, 85, 96, 123, 176, 193, 218, 222, 224 f., 234, 292 f., 298, 362, 365.
19 (Hlt., Monolog) — S. 57 ff., 155, 179, 185, 195, 206, 226, 269.
20 ff. (Hor. Marc.) — S. 226.
23—37 (Hlt., Marc., Hor.) — S. 228 f.
38 (Hor.) — S. 229, 231, 348.
41 (Hlt.) — S. 79, 192, 196, 229 ff.
51—58, 61 (Geiſt, Hlt.) — S. 229 f.
59 (Hor.) — S. 189.
60 (Hlt.) — S. 153, 189 f., 230 ff., 348 f.
62 (Hlt., Schluß) — S. 19 f., 67, 80, 81, 90, 99, 116, 126, 128, 155, 196, 230, 232—235, 245, 348.

Zweiter Akt.

1. Scene (S. 350).

Rede 1 (Pol.) — S. 116.
3—26 (Pol., Reinh.) — S. 315—318.
17—19 (Pol., Reinh.) — S. 310.
28 (Oph.) — S. 253.
30, 34 (Oph.) — S. 255, 268 ff., 281, 350.
31, 32 (Pol., Oph.) — S. 269.
35 (Pol.) — S. 312.
36 (Oph.) — S. 267, 270, 350.
37 (Pol., Schluß) — S. 273, 305 f., 312.

2. Scene (S. 350—356).

Rede 1 (König) — S. 116, 323 f., 350 f.
3 (Rosfr.) — S. 242, 325.
4 Güldst.) — S. 325.
5, 6 (König, Kgin.) — S. 329 f.
7, 8 (Güldst., Kgin.) — S. 325.
9 (Pol.) — S. 116.
10 (König) — S. 309.
11 (Pol.) — S. 299, 309, 313.
12 (König) — S. 351.
13 (Pol.) — S. 313.
15 (Kgin.) — S. 350.
17 (Voltim.) — S. 163, 289, 336.
19 (Pol.) — S. 310, 313.
20 (Kgin.) — S. 313.
21 (Pol.) — S. 255 ff., 265, 313, 324.
23 (Pol.) — S. 255 f., 313.
24 (König) — S. 313.
25 (Pol.) — S. 299, 313.
26 (König) — S. 299.
27 (Pol.) — S. 219, 299, 312 ff.
29 (Kgin.) — S. 314.
30, 32 (Pol.) — S. 309, 314.
34, 35 (Pol., Kgin.) — S. 182.
36 (Pol.) — S. 306 f., 314.
38 (Kgin) — S. 235, 352.
41 (Pol.) — S. 318.
42 (Hlt.) — S. 271, 301, 318, 352.
43, 44, 45 (Pol., Hlt.) — S. 301.
46 (Hlt.) — S. 63, 272, 301, 328.
48, 50 (Hlt.) — S. 272, 352.
51 (Pol.) — S. 312, 318 f.
52 (Hlt.) — S. 192, 318 f.
53—62 (Pol., Hlt.) — S. 319.
56 (Hlt.) — S. 192, 311, 319.
60 (Hlt.) — S. 236.
67 (Hlt.) — S. 65, 330.
68, 69 (Rosfr., Güldst.) — S. 328.
75 (Rosfr.) — S. 62, 329.
76 (Hlt.) — S. 62.
78, 80 (Hlt.) — S. 236, 329.
81 (Rosfr.) — S. 31, 62, 329.
82 (Hlt.) — S. 31 f., 34, 62, 188, 193, 329.
83, 84 (Rosfr., Hlt) — S. 62, 162.
87 (Rosfr.) — S. 329.
Rede 90—99 (Hlt., Rosfr., Güldst.) — S. 324 f., 328.
96 (Hlt.) — S. 331.
100 (Hlt.) — S. 56 f., 60, 63 ff., 150 f., 182, 205, 236, 272, 352.
103 (Rosfr.) — S. 65.
104 (Hlt.) — S. 235 f.
106—117 (Hlt., Rosfr.) — S. 140.
118 (Hlt.) — S. 189, 196, 291, 300.
120, 122 (Hlt.) — S. 352.
124, 125 (Hlt., Rosfr.) — S. 319.
126, 127 ff. (Hlt., Pol.) — S. 309.
134, 136, 138 (Hlt.) — S. 272.
142 (Hlt.) — S. 65, 196, 272, 319.
147 (Pol.) — S. 309.
149 (Schausp.) — S. 236.
150 (Hlt.) — S. 236, 353.
151 (Pol.) — S. 237, 309.
153 (Pol.) — S. 269.
154 (Hlt.) — S. 65, 237.
155, 156 (Pol., Hlt.) — S. 195.
158, 160 (Hlt.) — S. 117, 237, 353 ff., 356.
162 (Hlt.) — S. 319.
164 (Hlt., Schlußmonolog) — S. 29, 38 f., 66, 79, 115, 117—121, 150, 155, 185 ff., 188, 195 f., 224, 237 f., 353, 355.

Dritter Akt.

1. Scene (S. 356—357).

Rede 1 (König) — S. 324.
3, 6, 7 (Rosfr., Güldst.) — S. 328, 356.
9 (Rosfr.) — S. 356.
13 (König) — S. 307, 324.
14 (Kgin.) — S. 252 f., 274.
15 (Oph.) — S. 274.
16 (Pol.) — S. 274, 286, 307.
17 (König) — S. 256, 286, 356.
19 (Hlt., Monolog) — S. 27 f., 37 f., 60, 76 f., 120, 123, 139 f., 151, 153, 164—175, 187 f., 191, 198, 238, 242, 277.
20—41 (Hlt. u Oph.) — S. 272—283.
25 (Hlt.) — S. 264, 277.
26 (Oph.) — S. 264.
29, 31 (Hlt) — S. 266, 277 f., 294, 396.
35 (Hlt.) — S. 63, 162, 207, 272, 274 ff., 278, 280.
37 (Hlt.) — S. 275 f., 315.
39 (Hlt.) — S. 266, 278, 280.
41 (Hlt.) — S. 64, 239, 275, 278, 280, 356.
42 (Oph.) — S. 181 f., 187, 192, 205, 254 f., 279, 281.
43 (König) — S. 150, 154, 187, 282, 307, 314, 356 f.
44 (Pol.) — S. 307 f., 314, 357.

2. Scene (S. 357—360).
Rede 1 (Hlt.) — S. 120 f., 195.
3 (Hlt.) — S. 30, 40, 65, 120 f., 186 f., 355, 357.
5 (Hlt.) — S. 282, 375, 376.
13 (Hlt.) — S. 65, 121, 155 f., 158, 197, 334 ff., 357.
15 (Hlt.) — S. 232, 358.
17 (Hlt.) — S. 162.
26 (Hlt.) — S. 283, 314.
27 (Pol.) — S. 314.
28—40, 47—49, 72—77 (Hlt. u. Oph.) — S. 264 f., 283.
41 (Oph.) — S. 116.
42 (Hlt.) — S. 116, 196.
46 (Hlt.) — S. 134.
52, 53 (Oph., Hlt.) — S. 283.
54 (König im Sch.) — S. 182.
57 (Kgin. im Sch.) — S. 297.
58 (Hlt.) — S. 8, 297, 354.
60 (König im Sch.) — S. 383, 389.
62 (Hlt.) — S. 358.
71 (Hlt.) — S. 121, 354, 358.
77 (Hlt.) — S. 195.
79 (Hlt.) — S. 358.
81 (Hlt.) — S. 359.
86, 88 (Hlt.) — S. 121, 354 f., 359 f.
90 (Hlt.) — S. 121 f., 202.
94 (Hlt.) S. 121, 196, 359 f.
115, 117 (Rostr.) — S. 325 f., 360.
118 (Hlt.) — S. 162.
119 (Rostr.) — S. 218.
120 (Hlt.) — S. 196, 330.
121 (Güldst.) — S. 326.
130 (Hlt.) — S. 196 f.
132—137 (Hlt., Pol.) — S. 319, 332 f.
138 (Hlt.) — S. 195.
140 (Hlt., Schluß) — S. 123, 186, 239 f., 360.

3. Scene (S. 360—361).
Rede 1 (König) — S. 287 f., 307, 326 f., 360.
2, 3 (Rostr., Güldst.) — S. 220 f., 326.
4 (König) — S. 327.
6 (Pol.) — S. 314.
7 (König) — S. 242, 285 f., 361.
8 (Hlt.) — S. 39, 46, 49, 68, 110, 240—242, 321, 361.
9 (König) — S. 286 f.

4. Scene (S. 361—368).
Rede 1 (Pol.) — S. 308.
5 (Kgin.) — S. 290, 297, 362.
6 (Hlt.) — S. 290.
7 (Kgin.) — S. 362.
12 (Hlt.) — S. 196, 362.
13, 15 (Kgin.) — S. 362.
14 (Hlt.) — S. 186, 362.
16 (Pol.) — S. 314, 362.
17 (Hlt.) — S. 202, 242 f., 363 f.
Rede 19, 20 (Kgin., Hlt.) — S. 202, 243.
22, 23, 25, 27 (Hlt., Kgin.) — S. 297.
24 (Hlt.) — S. 209, 243, 297, 302, 308, 315.
26 (Hlt.) — S. 67, 155.
28 (Hlt.) — S. 158, 182, 291.
29 (Kgin.) — S. 294.
32 (Hlt.) — S. 219, 291 f.
34 (Hlt.) — S. 291 f., 364, 366.
35—45 (Kgin., Hlt.) — S. 365 ff.
36 (Hlt.) — S. 242 f., 365.
37 (Geist) — S. 64, 122, 151, 243, 298, 364—367.
43 (Kgin.) — S. 217, 367.
48 (Hlt.) — S. 44, 63, 154, 181, 210.
50 (Hlt.) — S. 106, 145, 202, 209, 302, 326, 396.
52 (Hlt.) — S. 153 f., 291.
53 (Kgin.) — S. 294.
56 (Hlt., Schluß) — S. 200 f., 302, 319, 330, 367, 370.

Vierter Akt.

1. Scene (S. 368).
Rede 4 (Kgin.) — S. 202, 300, 363.
5 (König) — S. 327, 368.
6 (Kgin.) — S. 209, 294 f.
7 (König) — S. 368, 369.

2. Scene.
Rede 9, 11 (Hlt.) — S. 330.
13 (Hlt.) — S. 186, 328.

3. Scene (S. 368—370).
Rede 1 (König) — S. 223, 327, 368 f.
10, 12, 14 (Hlt.) — S. 190 f.
19, 23, 25 (König) — S. 369 f.
22, 24 (Hlt.) — S. 164, 370.
26 (Hlt.) — S. 290.
27 (König, Schluß) — S. 288 f., 327, 368.

4. Scene (S. 370).
Rede 1, 3 (Fortinbr.) — S. 337, 372.
5 ff. (Hauptm.) — S. 336.
17 (Hlt., Monolog) — S. 14, 28, 37 f., 57, 65 f., 68, 79, 112, 163, 175, 187 ff., 198, 223, 225, 244—246, 372.

5. Scene (S. 370—371).
Rede 5 (Kgin.) — S. 294, 301, 304.
6 (Oph.) — S. 260.
8 (Oph.) — S. 254.
18, 20 (Oph.) — S. 254, 257 ff.
22 (Oph.) — S. 257.
23 (König) — S. 301.
26 (Edelm.) — S. 219, 222 f.
27, 28 (Kgin., König) — S. 295.
35 (Laertes) — S. 96, 118, 321.
36 (König) — S. 223, 290, 379.
41 (La.) — S. 98, 102, 321.
43 (La.) — S. 224.

Rede 50 (La.) — S. 148, 252, 321.
57 (Oph.) — S. 260 f.
58 (La.) — S. 252.
61 (König) — S. 86, 99.
62 (La.) — S. 322.

6. Scene (S. 371—373).

Rede 7 (Hor.) — S. 202, 372 f.

7. Scene (S. 373—374).

Rede 1 (König) — S. 368.
3 (König) — S. 223, 288, 295, 369.
4 (La.) — S. 252.
5 (König) — S. 164, 220, 299, 327.
9 (König) — S. 371.
15 (König) — S. 297, 373.
17, 25 (König) — S. 207.
19 (König) — S. 315.
29 (König) — S. 96, 321, 383.
30 (La.) — S. 321.
31 (König) — S. 205, 320.
32 (La.) — S. 321 f., 373.
33 (König) — S. 181, 222, 373 f.
36 (Kgin.) — S. 254.
39 (La.) — S. 322.

Fünfter Akt.

1. Scene (S. 374—377).

Rede 11—25, 29, 35 (Totengr.) — S. 375 f.
26 (Hlt.) — S. 191.
28 (Hlt.) — S. 162.
34 (Hlt.) — S. 190 f.
52 (Hlt.) — S. 43 f., 197, 302, 375.
53, 55 (Totgr.) — S. 181.
55, 57 (Totgr.) — S. 369.
65, 69, 73 (Totgr.) — S. 181.
66, 74, 80 (Hlt.) — S. 151.
76 (Hlt.) — S. 151, 181.
82, 83, 84 (Hlt., Hor.) — S. 191, 376.
86 (Hlt.) — S. 320.
88, 90 (Priester) — S. 193, 266.
91 (La.) — S. 252.
93 (Kgin.) — S. 253.
94 (Laert.) — S. 202 f., 234, 320, 321 f.
95, 96 (Hlt., La.) — S. 203.
97 (Hlt.) — S. 176, 201, 203, 378.
98 (König) — S. 379.
102, 103 (Hlt., Kgin.) — S. 203.
104 (Hlt.) — S. 203, 255.
107 (Hlt.) — S. 196, 203 f., 255.
108, 109 (Kgin.) — S. 29, 179, 204.
Rede 110 (Hlt.) — S. 177, 204, 206, 320.
111 (König, Schluß) — S. 377.

2. Scene (S. 371, 377—381).

Rede 3 (Hlt.) — S. 54, 183, 201, 204, 392.
9 (Hlt.) — S. 204.
14 (Hor.) — S. 209.
15 (Hlt.) — S. 196, 209 f., 326 f., 330, 379.
17 (Hlt.) — S. 79, 162, 218, 247, 334 f.
18 (Hor.) — S. 247, 335.
19 (Hlt.) — S. 99, 201 f., 204, 247, 320.
22—38 (Hlt., Osr.) — S. 332 f.
33 (Osr.) — S. 320, 332.
37a (Hor., bei Schlegel ausgelassen) — S. 332.
58 (Hlt.) — S. 182 f.
64 (Hlt.) — S. 44, 63, 332.
66 (Hlt.) — S. 183.
72 (Hlt.) — S. 182, 207.
76 (Hlt.) — S. 14, 164, 183 f., 377.
78 (Hlt.) — S. 118, 204, 209.
79 (La.) — S. 90, 320, 322.
81a, b, c (Hlt., La., bei Schlegel ausgelassen) — S. 207.
83 (Hlt.) — S. 207.
88 (König) — S. 181.
94, 112 (Osr.) — S. 333.
100 (Kgin.) — S. 180 ff., 295 f.
102, 104 (König) — S. 288.
109 (Laert.) — S. 322, 378.
110 (Hlt.) — S. 207, 378.
Bühnenweisung zwischen 113 u. 114 (Rappierwechsel) — S. 378 f.
114, 115 (König, Hlt.) — S. 379.
119, 124 (La.) — S. 323, 379 f.
121 (König) — S. 296.
125, 128 (Hlt.) — S. 380.
129 (Laert.) — S. 205, 323.
130 (Hlt.) — S. 112, 298, 302.
131 (Hor.) — S. 156, 335.
132 (Hlt.) — S. 111, 196 f.
134 (Hlt.) — S. 123, 185, 219, 381.
135 (Hor.) — S. 205.
139 (Gesandter) — S. 289.
140 (Hor.) — S. 335, 388 f.
142 (Hor.) — S. 219.
143 (Fortinbr., Schluß) — S. 131, 199, 211, 339.

Außerdem sind Abweichungen der ersten Quarto-Ausgabe des Hamlet angeführt:

zu I, 2 — S. 147, 150, 206, 219, 242, 295.
zu I, 3 — S. 263, 304.
zu II, 1 — S. 205, 271, 318.
zu II, 2 — S. 29, 57, 162, 165, 232, 257, 272, 306, 309, 313, 352, 386.
zu III, 1 — S. 77, 165, 167, 169, 172 f., 195, 277, 279, 281, 352, 386.
zu III, 2 — S. 195, 282.
zu III, 3 — S. 241.
zu III, 4 — S. 64, 124, 217, 222, 232, 243, 250, 291, 295 ff., 366 f.
zu IV, 3 — S. 308.
zu IV, 5 — S. 156, 223, 302, 309.
zu IV, 6 — S. 250, 295, 351, 371, 373.
zu IV, 7 — S. 96.
zu V, 1 — S. 302.

B. Die übrigen Dramen.

(Reihenfolge der Schlegel-Tieckschen Uebersetzung.)

König Johann.

I, 1 Rede 48 (Bastard) — S. 44, 317, 331.
II, 1 R. 16 (K. Philipp) — S. 106.
III, 1 R. 13 (Constanze) — S. 105.
III, 3 R. 10 (König) — S. 148, 158.
III, 4 R. 8 (Constanze) — S. 151.
R. 22 (Louis) — S. 61.
R. 27 (Pandulpho) — S. 368.
R. 31 (Pandulpho) — S. 103.
R. 34 (Louis) — S. 112.
IV, 2 R. 9 (Pembroke) — S. 287, 369.
R. 48, 52 (König) — S. 292.
IV, 3 R. 16 (Salisbury) — S. 100.
R. 21 (Salisbury) — S. 98, 103.
R. 26 (Salisbury) — S. 100.
V, 7 R. 17 (Bastard) — S. 97.
R. 19 (Bastard) — S. 179.
R. 26 (Bastard) — S. 305.

König Richard II.

I, 1 R. 9, 11, 14 (Bolingbr.) — S. 85.
I, 2 R. 1 (Gaunt) — S. 96, 104.
R. 2 (Herzogin) — S. 96, 97, 99.
R. 3 (Gaunt) — S. 102, 106.
I, 3 R. 14 (König) — S. 101.
R. 16 (Gaunt) — S. 161.
R. 38 (Bolingbr.) — S. 160.
II, 4 R. 36 (York) — S. 102
III, 3 R. 22 (König) — S. 151.
III, 5 R. 24 (Gärtner) — S. 260.
IV, 1 R. 5, 8, 12, 14 ꝛc. (Aumerle, Fitzwater ꝛc.) — S. 85.
R. 30 (Carlisle) — S. 86.
R. 57 (König) — S. 146.
V, 2 R. 28, 38 (York, Herzogin) — S. 107.

König Heinrich IV. 1. Teil.

I, 1 R. 1 (König) — S. 246.
I, 2 R. 26 (Pr. Heinr.) — S. 160.
I, 3 R. 6 (Percy) — S. 331.
R. 22 (Percy) — S. 103.
R. 34 (Percy) — S. 322.
R. 51 (Percy) — S. 98.
II, 3 R. 2 (L. Percy) — S. 187.
II, 4 R. 22—24 (Pr. Heinr., Franz) — S. 122.
R. 52 (Falstaff) — S. 122.
R. 102 (Falstaff) S. 177.
R. 152, 154 (Falstaff) — S. 303.
III, 1 R. 45 (Mortimer) — S. 233.
III, 2 R. 1 (König) — S. 105.
V, 1 R. 3 (König) — S. 61.
V, 3 R. 19 (Falstaff) — S. 114.

König Heinrich IV. 2. Teil.

I, 2 R. 59 (Falstaff) — S. 122.
II, 2 R. 40, 41 (Poins, Pr. Heinr.) — S. 148.
R. 44 (Poins) — S. 229.
II, 4 R. 34 ff. (Falst., Pistol) — S. 114.
III, 2 R. 105 (Schwächlich) — S. 183.
IV, 3 R. 27 (Falst.) — S. 29, 198.
IV, 4 R. 10 (König) — S. 157.
V, 2 R. 29 (K. Heinrich V.) — S. 161.
V, 5 R. 25 (K. Heinrich V.) — S. 229.

König Heinrich V.

I, 1 R. 11 (Canterbury) — S. 253.
II, 1 R. 15 (Pistol) — S. 114.
II, 2 R. 14 (Scroop) — S. 107.
III, 2 R. 10 (Bursch) — S. 29.
IV, 1 R. 55 (König) — S. 105.

König Heinrich VI. 1. Teil.

I, 5 R. 5 (Talbot) — S. 97.
II, 3 R. 7 (Gräfin) — S. 177.
III, 4 R. 10 (Basset) — S. 100.
IV, 5 und 6 R. 3 (Talbot) — S. 97.
IV, 7 R. 14 (Lucy) — S. 177.
V, 4 R. 11 (Pucelle) — S. 104.

König Heinrich VI. 2. Teil.

III, 1 R. 35 (König) — S. 199.
R. 36 (Königin) — S. 198.
R. 45 (Suffolk) — S. 238.
R. 66 (York, Schluß) — S. 37, 45, 189.
III, 2 R. 47 (Warwick) — S. 100.
R. 49 (Warwick) — S. 98.
R. 68 (Suffolk) — S. 61.
III, 3 R. 5 (Beaufort) — S. 122.
IV, 1 R. 1 (Schiffshauptm.) — S. 160.
R. 13 (Whitmore) — S. 99.

König Heinrich VI. 3. Teil.

I, 1 R. 20 (Northbld.) — S. 104.
R. 23, 24 (König, Cliff.) — S. 199.
R. 28, 36, 60 (König) — S. 199.
I, 2 R. 17 (Richard) — S. 198 f.
I, 3 R. 15 (Rutland) — S. 104.
I, 4 R. 15 (Clifford) — S. 97.
R. 17 (York) — S. 64.
R. 19 (York) — S. 105.
II, 1 R. 11 (Eduard) — S. 61.
R. 12 (Richard) — S. 112.
II, 3 R. 1 (Warwick) — S. 179.
II, 6 R. 1 (Clifford) — S. 199.
R. 8 (Warwick) — S. 95.
III, 2 R. 81 (Gloster, Schluß) — S. 284.

III, 3 R. 61 (Bona) — S. 255.
IV, 1 R. 17 (Hastings) — S. 305.
V, 6 R. 5 (Gloster) — S. 351.

König Richard III.

I, 2 R. 9 (Anna) — S. 105.
R. 49 (Anna) — S. 99.
I, 3 R. 55 (Gloster) — S. 106.
R. 61, 63, 82 (Margar.) — S. 105.
I, 4 R. 8 (Clarence) — S. 160.
R. 23, 25, 31, 39 (2. Mörder) — S. 77.
R. 68 (Clarence) — S. 104.
R. 69 ff. (Mörder) — S. 106.
II, 4 R. 31 (Herzogin v. Y.) — S. 95.
III, 1 R. 2 (Gloster) — S. 160.
III, 3 R. 7, 8 (Grey, Rivers) — S. 105.
III, 5 R. 1, 2 (Gloster, Buckingh.) — S. 269.
R. 16—21 (Gloster, Buckingh.) — S. 111.
IV, 3 R. 14 (Richard) — S. 37 f.
IV, 4 R. 14 (Margarete) — S. 105.
V, 1 R. 5 (Buckingh.) — S. 105 f.
V, 3 R. 35 (Richmond) — S. 105.
R. 47 (Richard) — S. 77, 99.
R. 61 (Richmond) — S. 103.
R. 74 (Richard) — S. 77.

König Heinrich VIII.

III, 2 R. 54 (Wolsey) — S. 229.

Romeo und Julia.

I, 4 R. 10 (Merkutio) — S. 191.
II, 1 R. 7 (Merkutio) — S. 233.
III, 1 R. 29, 41 (Romeo) — S. 100.
R. 57 (Gräfin Mont.) — S. 100.
R. 58 (Prinz) — S. 100, 107.
III, 3 R. 5, 9 (Lorenzo) — S. 100.
R. 18 (Romeo) — S. 396.
III, 5 R. 57 (Capulet) — S. 196.
V, 3 R. 9 (Paris) — S. 241.
R. 15 (Romeo) — S. 100, 172.

Sommernachtstraum.

II, 1 R. 36 (Oberon) — S. 277.
V, 1 R. 36 (Theseus) — S. 94.

Julius Cäsar.

I, 2 R. 38 (Cassius) — S. 395.
R. 47 (Cäsar) — S. 45, 181.
R. 49 (Cäsar) — S. 181.
II, 1 R. 5 (Brutus) — S. 39, 395.
R. 13, 19 (Brutus) — S. 39.
R. 60 (Brutus) S. 160 f.
R. 72 (Portia) — S. 64, 156.
III, 1 R. 84 (Antonius) — S. 95.
V, 3 R. 12 (Cassius) — S. 99.
R. 22 (Messala) — S. 150.
R. 30 (Brutus) — S. 95, 100.

Was ihr wollt.

I, 1 R. 1 (Herzog) — S. 174.
I, 5 R. 109 (Viola) — S. 255.
R. 118 (Olivia, Schluß) — S. 392 f.
II, 2 R. 6 (Viola) — S. 64, 396.
II, 4 R. 36 (Viola) — S. 159, 187.
II, 5 R. 16 (J. Christoph) — S. 114.
III, 1 R. 6 (Narr) — S. 63.
R. 38—41 (Viola, J. Christ.) — S. 331.
III, 2 R. 22 (J. Tobias) — S. 29.
V, 1 R. 44 (Herzog) — S. 233.

Der Sturm.

II, 1 R. 131, 139, 145 u. a. (Antonio) — S. 317 f.
III, 1 (ganze Scene) — S. 307.
III, 2 (ganze Scene) — S. 307.
III, 3 R. 21 (Ariel) — S. 105.
IV, 1 R. 13 (Prospero) — S. 157.
R. 55 (Stephano) — S. 189.
V, 1 R. 7 (Prospero) S. 107.

Kaufmann von Venedig.

I, 2 R. 5 (Porzia) — S. 157.
R. 24 (Nerissa) — S. 192.
II, 1 R. 3 (Marocco) — S. 177.
III, 1 R. 19, 39 (Shylock) — S. 98.
III, 2 R. 13 (Bassanio) — S. 177.
R. 27 (Graziano) — S. 122.
III, 5 R. 19 (Lorenzo) — S. 156.
IV, 1 R. 8 (Shylock) — S. 98, 210.
R. 12 (Shylock) — S. 98.
R. 50 (Porzia) — S. 107.
V, 1 R. 3 (Lorenzo) — S. 255.
R. 25 (Lorenzo) — S. 160, 317.
R. 30 (Porzia) — S. 32.

Wie es euch gefällt.

I, 2 R. 11 (Celia) — S. 278.
II, 1 R. 5 (Herzog) — S. 184.
II, 7 R. 6 (Jaques) — S. 192.
R. 8, 10 (Jaques) — S. 184.
R. 13 (Herzog) — S. 184.
III, 2 R. 92 (Jaques) — S. 184.
R. 101 (Orlando) — S. 160.
R. 128, 130 (Rosalinde) — S. 270 f.
IV, 1 R. 7, 9 (Jaques) — S. 187.
R. 13 (Rosalinde) — S. 184 f.
IV, 3 R. 28 (Oliver) — S. 107.
V, 4 R. 19 ff. (Probstein) — S. 331.
R. 24 (Probstein) — S. 157.

Der Widerspenstigen Zähmung.

Vorspiel R. 69 (Diener) — S. 152, 159.
I, 1 R. 17 (Bianca) — S. 317.
I, 2 R. 80 (Gremio) — S. 177.
III, 1 R. 3 (Lucentio) — S. 317.
IV, 3 R. 2 (Katharina) — S. 233.

IV, 5 R. 7—17 (Kathar., Petruchio) — S. 319.
V, 2 R. 86 (Katharina) — S. 64.

Viel Lärm um Nichts.

I, 1 R. 32 (Beatrice) — S. 122.
I, 3 R. 1, 2, 6 (Conr., D. Juan) — S. 152.
II, 1 R. 76 (Claudio) — S. 157, 278.
R. 81, 89, 93 (Benedikt) — S. 255.
R. 97 (Benedikt) — S. 333.
R. 137 (Don Pedro) — S. 177.
II, 3 R. 52 (Leonato) — S. 64, 396.
III, 3 R. 55 (Borachio) — S. 182.
III, 5 R. 12, 13 (Leon., Holzapfel) — S. 122.
IV, 1 R. 112 (Beatrice) — S. 331 f.
V, 1 R. 2, 4 (Leonato) — S. 396.
R. 97 (Claudio) — S. 99.

Komödie der Irrungen.

II, 2 R. 65 (Adriana) — S. 64.
III, 1 R. 59 (Antiph. v. Eph.) — S. 233.
IV, 2 R. 1 (Adriana) — S. 159.
R. 2, 3 (Luciana, Adr.) — S. 233.
V, 1 R. 18—30 (Aebtissin, Adr.) — S. 152.
R. 30 (Aebtissin) — S. 155.

Die beiden Veroneser.

I, 3 R. 4 (Panthino) — S. 192, 193.
R. 8 (Panthino) — S. 192, 320.
II, 1 R. 41 (Flink) — S. 271.
II, 4 R. 96 (Proteus, Schluß) — S. 246.
II, 6 R. 1 (Proteus) — S. 246.
III, 1 R. 65 (Proteus) — S. 265.
IV, 2 R. 29, 30 (Wirth, Julia) — S. 233.
V, 4 R. 1 (Valentin) — S. 277.

Coriolanus.

I, 10 R. 3, 5 (Aufidius) — S. 98.
III, 2 R. 11 (Volumnia) — S. 396.
R. 25 (Volumnia) — S. 268.
III, 3 R. 14 (Brutus) — S. 398.
IV, 1 (bei Schlegel-Tieck III, 4):
R. 1 (Coriolan) — S. 156.
R. 5 (Coriolan) — S. 177.
IV, 5 (bei Schlegel-Tieck IV, 3):
R. 42 (Coriolan) — S. 94, 98, 99.

Liebes Leid und Lust.
(Verlorene Liebesmüh'.)

I, 1 R. 36 (Biron) — S. 396.
R. 38 (Biron) — S. 397.
R. 72 (König) — S. 159.
I, 2 R. 92 (Armado) — S. 177.
IV, 3 (bei Schlegel-Tieck IV, 1):
R. 39, 93 (Biron) — S. 177.
V, 1 (bei Schlegel-Tieck IV, 2):
R. 3 (Holof.) — S. 44.
V, 2 (bei Schlegel-Tieck V, 1):
R. 161 (Biron) — S. 331.
R. 171 (Prinzessin) — S. 278.
R. 191 (Biron) — S. 303, 331, 332.
R. 365 (König) — S. 381.

Lustige Weiber von Windsor.

II, 1 R. 26, 27 (Fluth, Pistol) — S. 198.
II, 2 R. 69 (Fluth) — S. 192.
III, 3 R. 45 (Fr. Fluth) — S. 122.
IV, 2 R. 20 (Fr. Page) — S. 114.

Titus Andronikus.

I, 2 R. 10 (Demetrius) — S. 104.
III, 1 R. 56 (Tit. Andr.) — S. 97.
IV, 1 R. 7 (Knabe) — S. 254.
IV, 2 R. 42 (Aaron) — S. 177.
V, 2 R. 7 (Tamora) — S. 98.

Das Wintermärchen.

I, 2 R. 47 (Polyxenes, bei Schlegel-Tieck I, 1 R. 60) — S. 152, 158.
R. 96 (Polyxenes, bei Schlegel-Tieck I, 1 R. 109) — S. 206.
II, 3 R. 1 (Leontes) — S. 150.
III, 2 R. 34 (Paulina) — S. 104.
III, 3 R. 7 (Antigonus) — S. 166, 213.
IV, 3 R. 11, 12 (Perdita, Polyxenes) — S. 260 f.
R. 45—47 (Perd., junger Schäfer) — S. 259.
R. 208 (Autolykus) — S. 331.
R. 222 (Autolykus) — S. 152.

Antonius und Kleopatra.

I, 1 R. 1 (Philo) — S. 379.
II, 1 R. 9 (Pompejus) — S. 160.
II, 5 R. 7 (Kleopatra) — S. 161.
II, 6 R. 3 (Pompejus) — S. 95.
R. 18 (Pompejus) — S. 156.
III, 6 R. 24 (Cäsar) — S. 105.
III, 7 R. 12 (Kleopatra) — S. 163.
IV, 12 R. 13, 15 (Antonius) — S. 171.
R. 55 (Anton., Schluß) — S. 156.
IV, 13 R. 11 (Kleopatra) — S. 160.
R. 20, 26 (Kleopatra) — S. 61, 62.

Maß für Maß.

I, 2 R. 35 (Lucio) — S. 197.
II, 1 R. 115 (Eskalus) — S. 107.
II, 2 R. 22 (Angelo) — S. 161.
R. 34 (Isabella) — S. 107.
II, 4 R. 1 (Angelo) — S. 157.
R. 34 (Isabella) — S. 307.
R. 38 (Isabella) — S. 64, 150.
III, 1 R. 3 (Herzog) — S. 171, 389.
R. 13 (Herzog) — S. 307.
R. 42, 54 (Claudio) — S. 171.
III, 2 R. 54 (Herzog) — S. 192.

III, 2 R. 79 (Herzog) — S. 62 f.
V, 1 R. 136 (Herzog) — S. 95.
R. 144 (Herzog) — S. 85, 97.

Timon von Athen.

II, 2 R. 96 (Timon) — S. 198.
III, 5 R. 5—17 (Alcibiades, Senatoren) — S. 100, 101, 107.
V, 5 R. 1 (Alcibiades) — S. 101.

König Lear.

I, 2 R. 14 (Gloster) — S. 232.
R. 31 (Edmund) — S. 379, 396.
I, 3 R. 5 (Goneril) — S. 232.
I, 4 R. 90 (Lear) — S. 156.
R. 92, 97 (Lear) — S. 105.
II, 2 R. 12 (Kent) — S. 29.
II, 4 R. 16 (Kent) — S. 158.
R. 49, 51 (Lear) — S. 105.
III, 5 R. 8 (Edmund) — S. 157.
III, 7 R. 46 (Gloster) — S. 96.
IV, 2 R. 14 (Albany) — S. 157.
R. 20 (Albany) — S. 105.
V, 2 R. 5 (Edgar) — S. 155.
V, 3 R. 48 (Goneril) — S. 86.
R. 60 (Albany) — S. 148.
R. 115 (Kent) — S. 254.

Troilus und Cressida.

II, 2 R. 2—9 (Hektor, Troilus, Hel.) — S. 39.
R. 2 (Hektor) — S. 37, 263.
R. 23 (Hektor) — S. 98.
II, 3 R. 3 (Thersites) — S. 157, 398.
R. 41 (Patroklus) — S. 183.
III, 1 R. 71 (Paris) — S. 29.
III, 3 R. 40 (Patroklus) — S. 377.
R. 72 (Achilles) — S. 159, 189.
V, 1 R. 16 (Thersites) — S. 332.
V, 2 R. 5 ff. (Troil., Ulysses) — S. 307.
V, 5 R. 5 (Ulysses) — S. 159.
V, 11 R. 6 (Troilus) — S. 95.

Ende gut, Alles gut.

I, 1 R. 17, 19, 27 (Helena) — S. 147.
R. 22 (Gräfin) — S. 304.
R. 61 (Parolles) — S. 229.
I, 1 R. 62 (Helena, Schluß) — S. 239, 248.
I, 3 R. 35 (Gräfin) — S. 157.
II, 1 R. 25, 27 (Parolles) — S. 331.
II, 3 R. 1 (Lafeu) — S. 192.
R. 16 (Lafeu) — S. 161.
R. 103, 105 (Parolles) — S. 62.

Othello.

I, 3 R. 75 (Jago) — S. 158, 395 f.
R. 77 (Jago) — S. 396.
II, 1 R. 61 (Cassio) — S. 192.
R. 85 (Jago, Schluß) — S. 398.
II, 3 R. 69 (Othello) — S. 158, 398.
III, 3 R. 154 (Othello) — S. 98.
IV, 1 R. 88 (Othello) — S. 317.
IV, 3 R. 18, 24, 26 (Desdemona) — S. 255.
V, 2 R. 173 (Othello) — S. 398.

Cymbeline.

I, 5 R. 42 (Jachimo) — S. 77.
III, 4 R. 11 (Imogen) — S. 173.
IV, 2 R. 52 (Guiderius) — S. 177.
V, 4 R. 3 (Posthumus) — S. 171.
R. 20 (Posthumus) — S. 331.
R. 29 (Kerkermeister) — S. 166.
V, 5 R. 136 (Cymbeline) — S. 104.

Macbeth.

I, 7 R. 1 (Macbeth) — S. 39, 104 f., 380.
II, 2 R. 27 (Lady M.) — S. 198.
II, 3 R. 41 (Macbeth) — S. 98.
III, 3 R. 15 (Banquo) — S. 97.
III, 4 R. 47 (Macbeth) — S. 95.
III, 5 R. 2 (Hekate) — S. 263.
IV, 1 R. 32 (Macbeth) — S. 198.
IV, 3 R. 2 (Macduff) — S. 103.
R. 57 (Malcolm) — S. 95.
R. 61 (Malcolm) — S. 94.
R. 63 (Malcolm) — S. 98, 105.
V, 2 R. 1 (Menteth) — S. 99, 103.
V, 3 R. 1, 5 (Macbeth) — S. 29.

Perikles.

II, 1 R. 17, 34 (Perikles) — S. 301.

C. Lyrische Gedichte.

Sonett 2 — S. 182.
Sonett 66 — S. 52, 139 f., 173 f.
Sonett 109 — S. 157.
Sonett 147 — S. 398.
A Lover's Complaint Str. 24 — S. 158, 398; Str. 35 — S. 377.
Venus und Adonis Str. 189 — S. 233.
Lucretia Zeile 1574 — S. 161.

Verbesserungen und Zusätze.

S. 5 Zeile 1 v. u. lies: Hamburgischen (statt: Hbamurg.)
S. 9 Zeile 6 v. u. ist zuzufügen: Vgl. Litt.= u. Th.=Zeitung 1783 S. 147.
S. 29 Anm. 9 Zeile 8 f. ist zuzufügen: Lear IV, 2 R. 11 (Goneril): milk-liver'd man; Kfm. v. Venedig III, 2 R. 13 (Bassanio): cowards — who, inward search'd, have livers white as milk.
S. 34 Zeile 8 v. u. lies: Anm. 10 (statt: 12).
S. 37 Anm. 20 Zeile 5 lies: Anm. 11 (statt: 13).
S. 59 Zeile 29 ist zuzufügen: Statt Schlegels: „Ich muß mir's niederschreiben" ist daher besser zu setzen: „Das muß man niederschreiben".
S. 77 Zeile 5 v. u. lies: daß ihr (statt: da ihr).
S. 98 Zeile 3 ist zuzufügen: sowie diejenige Albanys über die Rache für Glosters Blendung in Lear IV, 2 a. E. (R. 29).
S. 98 Zeile 11 lies: Heinrich IV a. I, 3 (statt: II, 1).
S. 98 Zeile 7 v. u., sowie S. 99 Zeile 22 lies: Coriolan IV, 5 (statt: IV, 3).
S. 127 Zeile 2 v. u. lies: Bolin (statt: Bodin).
S. 146 Textzeile 5 v. u. ist „abseits" zu streichen; vgl. S. 342 Anm. 2 a.
S. 157 Zeile 6 v. u. lies: Troilus II, 3 (statt: III, 3).
S. 161 Zeile 18 lies: Anzeichen (statt: Anzeigen).
S. 168 Zeile 15 v. u. ist hinter „to suffer" ein ; zu setzen.
S. 181 Textzeile 4 v. u. ist zuzufügen: So bezeichnet in Heinrich IV a. I, 2 R. 2 (Pr. Heinr.) „fat-witted", in Heinrich V. III, 7 R. 66 (Orleans) „fat-brained" träges, schwerfälliges Denken.
S. 183 Zeile 5 lies: provided (statt: povided).
S. 196 Zeile 20 ist zuzufügen: Seine Eigenschaft als Prinz kehrt Hamlet Dritten gegenüber nur an einer Stelle heraus, IV, 2 R. 9: „Ueberdies, sich von einem Schwamm fragen zu lassen; was für eine Antwort soll der Sohn eines Königs darauf geben?"
Zu S. 198 f. ist zuzufügen: Als einen Menschen von der Art Heinrichs VI. sucht in Lear IV, 2 R. 3, 5, 11 Goneril ihren Gemahl Albany hinzustellen, freilich sehr mit Unrecht.
S. 206 Zeile 4 v. u. lies: zu.
S. 229 Anm. 7 Zeile 6 lies: Ende gut I, 1 (statt: I, 2).
S. 247 Zeile 8 v. u. lies: sein (statt: ein).
S. 248 Anm. 30 lies: Sh.=Jahrb. VII (statt: V).

S. 286 Anm. 3: Zu der hier angeführten Stelle vgl. Angelo in Maß f. M. II, 4 R 1:
Bet' ich und denk' ich, geht Gedank' und Beten
Verschiednen Weg. Gott hat mein hohles Wort,
Indes mein Sinnen, nicht die Zunge hörend,
An Isabellen ankert.

S. 292 Zeile 16 f. ist zuzufügen: Vgl. Viola in „Was ihr wollt" II, 2 R. 6:
Wie leicht wird's hübschen Gleißnern (proper-false) nicht, ihr Bild
Der Weiber weichen Herzen einzuprägen.

S. 342 Textzeile 5 v. u. lies: Doch nun (statt: Und nun).

S. 347 Anm. Zeile 3 lies: Vermischte (statt: Ges.)

S. 358 Anm. 9 Zeile 5 lies: bestimmt sind (statt: ist.)

PR
2782
H3L6

Shakespeare, William
Die Hamlet-Tragodie
Shakespeares

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 15 10 01 017 2